



Significação – Revista de Cultura Audiovisual

ISSN: 2316-7114

Escola de Comunicações e Artes-ECA - Universidade de São Paulo-USP

Pinheiro, Fabio Luciano Francener
Guerra Fria e liberdades civis, ontem e hoje, em *Ponte dos Espiões*
Significação – Revista de Cultura Audiovisual, vol.
46, núm. 52, 2019, Julho-Dezembro, pp. 126-148
Escola de Comunicações e Artes-ECA - Universidade de São Paulo-USP

DOI: 10.11606/issn.2013-7114.sig.2019.147837

Disponível em: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=609765276006>

- Como citar este artigo
- Número completo
- Mais informações do artigo
- Site da revista em redalyc.org

redalyc.org
UAEM

Sistema de Informação Científica Redalyc

Rede de Revistas Científicas da América Latina e do Caribe, Espanha e Portugal

Sem fins lucrativos acadêmica projeto, desenvolvido no âmbito da iniciativa
acesso aberto



Guerra Fria e liberdades civis, ontem e hoje, em *Ponte dos Espiões*

Cold War and civil liberties, yesterday and today, in Bridge of Spies

//////////

Fabio Luciano Francener Pinheiro¹

¹ Doutor pelo Programa de Pós-Graduação em Meios e Processos Audiovisuais da Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo (ECA/USP), na linha de pesquisa História, Teoria e Crítica. Mestre em Ciências da Comunicação (Técnicas e Poéticas da Comunicação) pela ECA/USP. Possui Especialização em Produção Independente em Cinema e Vídeo pela Faculdade de Artes do Paraná (FAP) e em Administração pelo Centro Universitário Franciscano do Paraná. É graduado em Comunicação Social (Jornalismo) pela Pontifícia Universidade Católica do Paraná (PUCPR). Cursou Letras na Universidade Federal do Paraná (UFPR). É Professor Adjunto da Graduação em Cinema da UNESPAR Curitiba II, onde desenvolve pesquisa sobre audiovisual e história e coordena projeto de extensão sobre Narrativa Seriada. E-mail: falupin@gmail.com

Resumo: procuramos expor como Steven Spielberg, cineasta de apelo popular, com uma filmografia repleta de filmes históricos, aborda a Guerra Fria em *Ponte dos Espiões* (2015) e como o diretor associa aquele período à defesa das liberdades civis. Selecionamos alguns trechos do filme e buscamos indicar cinematograficamente – na composição dos planos, movimentos de câmera, iluminação, cores e pelo olhar dos personagens – as formas visuais construídas pelo cineasta para um acontecimento histórico que levou um advogado a defender um espião soviético em 1957. Também conectamos o filme ao momento em que foi lançado, de hostilidades entre Estados Unidos e Rússia.

Palavras-chave: Spielberg; história; Guerra Fria; liberdades civis; espionagem.

Abstract: we seek to expose how Steven Spielberg, a popular filmmaker with a filmography filled with historical films, addresses the Cold War in *Bridge of Spies* (2015) and how the director associates that period with the defense of civil liberties. We selected a few excerpts from the film and sought to indicate the visual forms constructed by the filmmaker for a historical event that lead a lawyer to defend a soviet spy in 1957, with use of plane composition, camera movements, lighting, colors and the character's appearance. We also relate the film to the moment it was released, a period of hostilities between the United States and Russia.

Keywords: Spielberg; history; Cold War; civil liberties; espionage.

Steven Spielberg é o cineasta contemporâneo que mais filma a história e a política de seu próprio país, em filmes de grande circulação – criados dentro do *studio system* –, popularidade e repercussão crítica, com narrativas construídas na tradição clássica, frequentemente revestida pelos códigos do melodrama. Desde a década de 1980, quando o cineasta alcança imensa notoriedade, seus filmes se tornam “mais históricos e mais políticos” (WASSER, 2010, p. 2), fazendo dele o cineasta hollywoodiano que “explica a América para o mundo e dá a perspectiva estadunidense em eventos mundiais” (WASSER, 2010, p. 3)².

A Segunda Guerra Mundial está presente em seus filmes diretamente, como em *Saving Private Ryan* (O Resgate do Soldado Ryan, 1998), ou nas produções de ambientação histórica, como os três títulos sobre o personagem Indiana Jones³ e *Império do Sol* (Empire of the Sun, 1987). O holocausto foi abordado pelo diretor em *Schindler's List* (A lista de Schindler, 1993) – ainda que a ênfase seja a narrativa de redenção de um empresário tcheco que salva judeus. A escravidão, tema de debates no Legislativo em *Lincoln* (2012), foi representada em *Amistad* (1997); *War Horse* (Cavalo de Guerra, 2012), se passa na Primeira Guerra Mundial; e *Munich* (Munique, 2005) toca no assunto do polêmico conflito entre Israel e Palestina. Mais recentemente, o cineasta abordou a liberdade de imprensa em torno da intervenção estadunidense no Vietnã em *The Post* (2018).

Neste artigo, abordamos outra produção histórica do cineasta, *Bridge of Spies* (*Ponte dos Espiões*, 2015), em que procuramos expor como o cineasta trata o período da Guerra Fria. Por meio dos recursos da análise filmica, selecionamos sequências que demonstram como o diretor recria o clima de tensão diante da possibilidade de um conflito nuclear, em especial sobre as crianças. Nos detemos, ainda, em trechos que abordam as liberdades civis, a Berlim Oriental, uma tentativa de fuga e os julgamentos de espiões.

Inicialmente, um breve contexto do conflito e seu impacto no cinema. Em linhas gerais, entende-se por Guerra Fria a polarização ideológica, política, militar, econômica e cultural protagonizada pelos Estados Unidos e União das Repúblicas Socialistas Soviéticas (URSS) com seus respectivos aliados, que vai dos anos que se

² Outros diretores estadunidenses contemporâneos também demonstram interesse no passado, como Oliver Stone, o cineasta-historiador (Rosentone, 2012), que cria visões alternativas e complexas de acontecimentos de apelo patriótico e emocional como a morte de Kennedy, a Guerra do Vietnã, os ex-presidentes americanos Richard Nixon e George Bush.

³ *Raiders of the Lost Ark* (*Caçadores da Arca Perdida*, 1981), *Indiana Jones and the Temple of Doom* (*Indiana Jones e o Templo da Perdição*, 1984) e *Indiana Jones and the Last Crusade* (*Indiana Jones e a Última Cruzada*, 1989).

seguem ao final da Segunda Guerra Mundial até a queda do Muro de Berlim, em novembro de 1989⁴. Foi “[...] um período histórico datado de, aproximadamente, 1947 à desagregação do mundo soviético (1989-1991)” (MUNHOZ, 2004, p. 264). O conflito foi essencialmente sustentado por uma constante ameaça de ataques nucleares de ambos os lados – fomentada e alimentada fartamente pelos meios de comunicação de massa e pelo cinema. “Não aconteceu, mas por cerca de quarenta anos pareceu uma possibilidade diária”, lembra Hobsbawm (1994, p. 179).

O choque aberto foi evitado, o mapa global foi dividido entre esferas de influência das duas potências e combates armados foram travados em territórios pós-coloniais. O caráter de cruzada entre o mundo livre, democrático e capitalista contra a ditadura socialista foi sustentado do lado ocidental. Foi mais uma guerra de bastidores, protagonizada discretamente por indivíduos e operações de inteligência de ambos os lados.

A Guerra Fria que de fato tentou corresponder à sua retórica de luta pela supremacia ou aniquilação não era aquela em que decisões fundamentais eram tomadas pelos governos, mas a nebulosa disputa entre seus vários serviços secretos reconhecidos e não reconhecidos, que no Ocidente produziu esses tão característicos subprodutos da tensão internacional, a ficção de espionagem e assassinato clandestino. Nesse gênero, os britânicos, com o James Bond de Ian Fleming e os heróis agridoces de John le Carré – ambos tinham trabalhado nos serviços secretos britânicos –, mantiveram uma firme superioridade, compensando assim o declínio de seu país no mundo do poder real. (HOBSBAWM, 1994, p. 225)

O quadro bibliográfico sobre o tema é farto e foge ao escopo deste artigo. Munhoz (2004) promove uma síntese das correntes analíticas que abordam o conflito. A corrente da ortodoxia norte-americana ou tradicionalista defende que, ao recusar a se retirar dos países europeus, a União Soviética é responsável pela Guerra Fria. A história oficial ou ortodoxia soviética prega que o conflito é resultado da agressividade norte-americana, cabendo à União Soviética proteger os países do Leste Europeu do imperialismo estadunidense na região. O revisionismo da década de 1950 destaca que a União Soviética, arrasada após a guerra, não era uma ameaça ao mundo ocidental, sendo a Guerra Fria fruto direto da política externa norte-americana. O pós-revisionismo dos anos 1980 argumenta que os Estados Unidos foram forçados a

⁴ Entram nessa polarização os países alinhados ou influenciados, econômica ou militarmente, pelos Estados Unidos – o bloco ocidental – em oposição à URSS e às nações do Leste Europeu.

defender seus aliados europeus que se sentiam ameaçados pela União Soviética. A corrente corporativista defende que o modelo corporativista norte-americano ditou a política externa dos Estados Unidos na construção de uma nova ordem mundial.

A Guerra Fria foi fruto dos desacordos entre Estados Unidos e União Soviética em torno da nova ordem geopolítica a ser desenhada nos escombros da Europa. Desentendimentos que já se manifestavam antes mesmo do final da guerra, com diferentes e inconciliáveis expectativas dos aliados. Josef Stalin reclamava da demora e da indecisão dos Estados Unidos e Inglaterra de levar adiante uma segunda frente de batalha contra os alemães, o que gerou a suspeita de que as duas potências capitalistas ocidentais estariam esperando o conflito se definir para garantir tanto a derrota da inimiga Alemanha quanto da União Soviética socialista (MUNHOZ, 2004).

Gaddis (2005) acrescenta dois fatores que contribuíram para esse quadro. O primeiro é a discordância entre Stalin, Harry S. Truman e Winston Churchill a respeito do controle, ocupação e modelo de governo a ser imposto à Alemanha derrotada. O outro é o impacto da bomba nuclear. Usada em Hiroshima para a rendição japonesa, ela passava a ser considerada uma ameaça por Stalin, ainda que a URSS também trabalhasse secretamente em seu próprio programa nuclear. Esses fatores “[...] ajudam a explicar porque este novo conflito ocorreu tão rápido logo após o antigo ter chegado ao fim” (GADDIS, 2005, p. 26, tradução nossa).

No ambiente doméstico dos Estados Unidos, onde se passa o filme *Ponte dos Espiões*, os efeitos da Guerra Fria foram mais visíveis do que nos países dominados pela influência soviética. Além da constante ameaça da bomba atômica, o anticomunismo contagiou a vida pública dos estadunidenses, de forma mais incisiva, entre o final dos anos 1940 até a metade da década de 1960. A “ameaça vermelha” precisava ser enfrentada em diversos *fronts*: partidos, sindicatos, empresas, grupos étnicos e religiosos, revistas e jornais de grande tiragem. “Para o cidadão comum norte-americano, representava o perigo do comunista infiltrado, pretendendo subverter a ordem a impor a ditadura totalitária” (MUNHOZ, 2004, p. 274).

A juventude do país foi alvo preferencial da obsessão com o comunismo. “Escoteiros eram ensinados a ver os comunistas como inimigos. Estudantes nas escolas paroquiais aprendiam que o comunismo era inherentemente mal, pois era ateu. Estudantes de escolas públicas tinham que memorizar os ‘males’ do comunismo para serem aprovados em testes cívicos” (LEVERING, 2016, p. 65, tradução nossa). Veículos de circulação massiva no período, como as revistas *Time*, *Newsweek*, U.S.

News & World Report e Reader's Digest e a cadeia de jornais do empresário William Hearst⁵ assumiram fortes posições editoriais anticomunistas.

Porém, mais do que os meios de comunicação, a cruzada anticomunista encontrou no cinema seu grande aliado. Em 1938, foi criado o Comitê de Atividades Antiamericanas⁶ com a intenção de investigar elementos subversivos no governo e na vida privada. Durante e após a guerra, o Departamento Federal de Investigação (FBI, em inglês) reuniu informações sobre comunistas e simpatizantes infiltrados nos estúdios em Hollywood. Em audiências no congresso em 1947, sob pressão do senador Joseph McCarthy, dirigentes e executivos como Jack Warner delataram diversos profissionais suspeitos de ligações comunistas. Warner, como Ronald Reagan e Gary Cooper, eram chamados de “testemunhas amigáveis”.

Já as testemunhas “não-amigáveis”, a maioria roteiristas, evocaram a Primeira Emenda – que garantia a eles liberdade de expressão em seu trabalho – e evitaram negar que foram comunistas. Alguns foram presos, outros expulsos do país e os que permaneceram entraram em uma lista negra e não conseguiram mais trabalho. O roteirista Dalton Trumbo⁷, por exemplo, conseguiu permanecer ativo escrevendo roteiros sob pseudônimos. A perseguição aos roteiristas era justificada pelo desejo dos congressistas em mostrar ao público que os filmes de Hollywood estavam tomados por ideias comunistas (BORDWELL; THOMPSON, 2003).

O clima paranoico era tal que o FBI acompanhou de perto a produção cinematográfica estadunidense de 1942 a 1958, tendo como argumento a neutralização de propaganda comunista. Antes de a televisão se tornar um bem de consumo acessível nos lares estadunidenses, o cinema cumpria o papel tanto de entretenimento popular quanto de divulgação de ideias e valores. Daí que o FBI, o comitê HUAC e os executivos dos estúdios atuavam em duas frentes: conter as ideias consideradas subversivas e fomentar a produção de filmes com ideais estadunidenses.

Ao indicar que em certo ponto da produção hollywoodiana o entretenimento se confundiu com propaganda política, o HUAC dava a entender que os espectadores teriam sido influenciados pela propaganda comunista ao verem filmes

⁵ Empresário das comunicações, proprietário de emissoras de rádio, jornais, revistas, serviços de notícias, inspirou o protagonista do filme *Citizen Kane* (*Cidadão Kane*, 1942), de Orson Welles.

⁶ No original: House Un-American Activities Committee (HUAC).

⁷ O drama histórico *Trumbo* (2016), de Jay Roach, mostra o envolvimento do roteirista e escritor com o Partido Comunista dos Estados Unidos e seu banimento da indústria.

que à primeira vista haviam sido feitos apenas para diversão. (SILVA, 2013, p. 123)

A colaboração entre o FBI e os estúdios encontrou em J. Edgar Hoover, o conservador e anticomunista diretor do departamento, um forte aliado, ao ponto do termo “hooverismo”, uma espécie de fanatismo anticomunista, indicar a ação dos agentes que caçavam suspeitos na indústria cinematográfica e sua influência nos filmes, antes mesmo do final do conflito mundial e do início da Guerra Fria. “O FBI entendeu muito bem a Guerra Fria como uma batalha cultural e ideológica, em que os meios de comunicação de massa eram um campo central de batalha” (SBARDELATTI, 2012, p. 99, tradução nossa). A pressão sob os filmes resultou em mudanças nas caracterizações dos vilões. Nos filmes de espionagem, por exemplo, os espiões nazistas e sabotadores dos anos 1940 foram substituídos por agentes soviéticos (DICK, 2016).

Finalizado o conflito bélico, Hollywood se engajava em outra guerra, tanto afastando profissionais considerados comunistas quanto produzindo filmes conscientes de sua força no imaginário popular. O esforço nacional anticomunista contaminava outras áreas da produção cultural, como música e quadrinhos, porém, nos filmes “[...] este drama foi elevado a uma batalha cósmica contra a insegurança nacional [...]” (HOBERMAN, 2011, p. xxi).

Durante os anos 1950, a Guerra Fria rendeu diversos documentários encomendados para mostrar e elogiar os feitos militares estadunidenses, como a importância das operações de vigilância efetuadas pela marinha. *Nightmare in red* (1955) trata da ascensão do comunismo na URSS e defendia a ideia de que a tirania exercida pelo Czar foi substituída pela tirania do Stalinismo, equiparado ao Nazismo na Alemanha. *Anarchy USA* (1966) chega a atribuir protestos por igualdade racial ao trabalho de agitadores comunistas (LANDON, 2003, p. 72).

Estimulados pelos estúdios, que tratavam de fazer sua parte no esforço nacional de caça aos comunistas, diversas ficções sobre o período foram lançadas nos cinemas, como os filmes de espionagem com vilões soviéticos atuando em território estadunidense *I married a communist* (1950) e *I was a communist for the FBI* (1951)⁸. Este, baseado em um acontecimento real, trata de Matthew Cvetic, funcionário da

⁸ Da ampla leva de produções anticomunistas do período, pelo menos dois tornaram-se clássicos do gênero noir: *Pickup on South Street* (Anjo do Mal, 1953, Samuel Fuller), sobre um batedor de carteiras que se vê enredado em uma trama de espionagem e *Kiss me deadly* (A morte num beijo, 1955, Robert Aldrich), em que o protagonista ajuda uma mulher em fuga e é tragado para uma trama em torno de um artefato nuclear.

agência pública de empregos de Pittsburgh que se infiltrou no Partido Comunista de sua cidade de 1943 a 1950.

Silva (2013) lembra que o verdadeiro Cvetic tornou-se muito conhecido nos Estados Unidos após revelar seu disfarce em depoimentos, inquéritos e audiências às autoridades. Tratado como herói em palestras sobre os perigos do comunismo e alçado à condição de celebridade pelos meios de comunicação, Cvetic atraiu a atenção da Warner Bros., que em 1950 assinou um contrato para transformar sua história em filme. Primeiro título anticomunista do estúdio, *Eu fui um comunista para o FBI* estreia em janeiro de 1951 e se torna destaque entre filmes que denunciam atividades comunistas na sociedade norte-americana. Jack Warner, o poderoso produtor e anticomunista convicto, apostava que o filme poderia “[...] deter a marcha daqueles que estavam tentando minar as fundações de nossa democrática estrutura” (SILVA, 2013, p. 143).

O clima de paranoia anticomunista foi explorado à exaustão em centenas de títulos, em sua maioria de filmes B, de baixo orçamento, filmagens rápidas, elencos desconhecidos, enredos inverossímeis e estética duvidosa. Mas o que esses filmes conseguiam era exorcizar tanto o medo da ameaça de invasão comunista – materializada em alienígenas que tentavam invadir os Estados Unidos ou se infiltrar entre os habitantes de suas cidades, tomando conta de suas mentes e corpos – e o medo dos efeitos de um ataque nuclear soviético – simbolizado por formigas, aranhas e outros insetos mutantes (O'DONNEL, 2003). Alguns títulos do período que se tornaram clássicos: *Invaders of the body snatchers* (Vampiros de Almas, 1956), *The day the Earth stood still* (O dia em que a Terra parou, 1951), *The thing from another world* (1951), *The blob* (A bolha assassina, 1958), *The fly* (A mosca, 1958).

Antes de *Ponte dos Espiões*, a Guerra Fria já havia sido abordada anteriormente por Steven Spielberg, em *Indiana Jones e a Caveira de Cristal* (2008), o quarto título com o arqueólogo aventureiro interpretado por Harrison Ford. Se nos três filmes anteriores o inimigo era simbolizado pelos nazistas e sua sede de tesouros secretos, neste Jones enfrenta os soviéticos, liderados por Irina Spalko (Cate Blanchet). O enredo se passa em 1957 – mesmo ano em que *Ponte dos Espiões* inicia – e mostra Jones e os soviéticos em busca de um crânio de cristal dotado de poderes sobrenaturais.

Ponte de Espiões declara logo em seu início ser “inspirado em acontecimentos reais”. Diferente do termo “baseado em”, comum em filmes históricos, a presença do “inspirado em” sugere uma flexibilidade maior da manipulação dos fatos em prol do andamento dramático. O enredo trata do caso real da prisão, em 1957, em Nova York, de Rudolf Abel (Mark Rylance), espião a serviço dos soviéticos.

Para dar ao prisioneiro o direito a um processo justo, James Donovan (Tom Hanks), um advogado especialista em seguros, é indicado para a defesa do Coronel Abel, como o FBI trata o espião. Donovan se entusiasma com o caso e apesar das críticas da imprensa, da esposa e do seu chefe, acredita que o acusado deve ter direito ao mesmo sistema legal que outros estadunidenses, inocentes ou culpados, teriam. O caso é apresentado em uma corte de Nova York e Abel é condenado a 30 anos de prisão. Donovan apela à Suprema Corte e sofre nova derrota.

Durante os julgamentos, um piloto estadunidense que fazia fotos aéreas é capturado e feito prisioneiro na Alemanha Oriental. A Agência Central de Inteligência (CIA, em inglês) sugere a Donovan ir até Berlim Oriental e negociar com os alemães e os soviéticos a troca de Abel pelo piloto Gary Powers. Porém, Donovan fica sabendo da prisão de um jovem estudante de economia que tentava atravessar o muro e impõe aos soviéticos a libertação do jovem como condição para a devolução de Abel.

O roteiro foi inspirado no livro de memórias de Donovan – publicado em 1964 e reeditado quando do lançamento do filme, em 2015. O livro traz alguns detalhes não mencionados no filme, como os acontecimentos que levaram à captura de Abel. Após desentendimentos com seu assistente, Reino Häyhänen, que convivia com ele em Nova York e tinha envolvimento com bebida alcóolica e prostituição, Abel reclamou de Häyhänen a Moscou e o espião foi ordenado a voltar para a União Soviética. Temendo ser punido, Häyhänen pediu asilo à embaixada americana em Paris e delatou ao FBI tudo sobre Abel e seu estúdio de pintura no Brooklyn. Contra sua vontade, Donovan foi designado pela Associação dos Advogados do Brooklyn para defender o espião e cobrou dele US\$ 10 mil, doados posteriormente a três universidades.

As maiores liberdades tomadas referem-se à condensação da temporalidade, recurso comum em produções históricas (ROSENSTONE, 2010). No filme, a troca de espiões ocorre poucas semanas após a captura de Abel, mas ela na verdade ocorreu quatro anos e três meses depois. Apesar de a família de Abel receber cartas e telefonemas intimidadores, não houve nenhum atentado contra sua casa, como mostra o filme. Abel foi preso em junho de 1957. O avião pilotado por Francis Gary Powers foi abatido em maio de 1960 – no filme os dois acontecimentos são bem próximos.

Donovan não viu nenhum fuzilamento de fugitivos no Muro de Berlim e não teve seu sobretudo roubado por jovens em Berlim Oriental – o que teria ocasionado um resfriado nele. O próprio Muro de Berlim, construído na madrugada de 13 de agosto de 1961, no filme é visto sendo erguido no momento em que o estudante Frederic Pryor tenta atravessá-lo, um evento que ocorreu quatro anos após a detenção do espião Abel. O roteiro escrito por Matt Charmann e por Ethan e

Joel Cohen carece do sarcasmo e da ambiguidade que caracteriza o trabalho dos cineastas irmãos, tornando a narrativa um embate entre os valores da democracia estadunidense – simbolizados por Donovan – e o regime soviético-alemão.

No filme, Spielberg opta por representar a atmosfera de medo daquele período sob a perspectiva das crianças. No primeiro deles há uma intervenção do narrador por meio da transição entre dois espaços costurada com o recurso sonoro. Abel e Donovan aguardam o início do julgamento na corte, quando o juiz entra e um funcionário informa: “Todos de pé”. A afirmação é respondida não neste espaço do júri, mas no seguinte, em que vemos uma sala de aula na qual as crianças se levantam de suas carteiras e se posicionam em pé. A câmera se afasta e vemos o grupo de crianças com as mãos sobre o peito prestando o juramento à bandeira *The Pledge of Allegiance*: “Eu prometo lealdade à bandeira dos Estados Unidos da América e à república que ela representa, uma nação perante Deus, indivisível, com liberdade e justiça para todos”⁹ (Figura 1).



Figura 1

O movimento da câmera revela a professora da turma, com mãos sobre o peito. Ela e as crianças olham para cima, para o fora de campo. A câmera se afasta, subindo, até vermos a bandeira estadunidense na posição vertical, no canto esquerdo do enquadramento. O movimento da câmera é sincronizado com as palavras do juramento, como se a bandeira – simbolizando a nação – estivesse puxando os olhares das crianças e exigindo sua lealdade neste instante. Após o fim do juramento, vemos imagens em preto e branco de uma explosão nuclear projetada em uma tela, com a

⁹ Do original: "I pledge allegiance to the flag of the United States of America, and to the Republic for which it stands, one nation under God, indivisible, with liberty and justice for all". A expressão "under God" foi acrescentada ao juramento original por iniciativa do congresso em 1954, no auge da Guerra Fria, como resposta ao comunismo ateu soviético. Disponível em: <https://bit.ly/2Gk3WpS>. Acesso em: 19 jun. 2018.

narração de uma voz masculina: “Primeiro, você precisa saber o que ocorre quando uma bomba atômica explode. Há um clarão, mais forte que o sol, ele pode destruir prédios e quebrar janelas por toda a cidade, mas se você se abaixar e se proteger como Bert, ficará mais seguro. Há dois tipos de ataque, com e sem nenhum aviso”¹⁰.

A narração é sobreposta a imagens dos efeitos da bomba – projetados na tela – e de reações das crianças. Os clarões da projeção na sala escura – que são os da bomba explodindo – iluminam em breves flashes o rosto de um menino concentrado, filmado em plano frontal, assistindo ao filme projetado. Em seguida, a projeção mostra árvores balançando com o impacto da explosão e a reação assustada de outra criança.

Uma imagem breve mostra uma casa sendo destruída e uma menina de tranças assustada. Por fim, enquadrada lateralmente – até para se diferenciar dos três planos frontais de crianças que foram vistos antes – vemos uma menina com lágrimas correndo pelo rosto, com o fundo desfocado, para que apenas seu rosto chame atenção (Figura 2). Só após essa articulação de imagens do filme com voz do narrador e as reações dos alunos é que ocorre o movimento de câmera que revela a professora em pé ao lado de uma tela retangular, fonte das imagens das explosões (Figura 3). O Bert mencionado na narração é uma tartaruga, o que demonstra o caráter didático do filme. Não vemos o projetor deste filme, apenas ouvimos o som de seu funcionamento.



Figura 2
Fonte: *Ponte dos espiões* (2015)

¹⁰ Spielberg retratou a bomba atômica em duas ocasiões anteriores. Em *Império do Sol* (*Empire of the Sun*, 1987) o menino Jim observa, diante de uma mulher que acaba de morrer, a nuvem de cogumelo e o clarão da explosão nuclear em Nagasaki. O filme tomou a liberdade de possibilitar que o personagem visualizasse a explosão em Xangai, a 800 km de Nagasaki. Em *Indiana Jones e o Reino da Caveira de Cristal* (2008), logo no início do filme, após uma briga com os agentes soviéticos na Área 51, em Nevada, Jones foge para o deserto e escapa de um teste nuclear em uma cidade cenográfica ao se esconder dentro de uma geladeira. No primeiro caso é o olhar da criança que justifica a mudança geográfica do globo terrestre. No segundo a explosão é pano de fundo para mais uma espetacular escapada do personagem Indiana Jones. Em *Ponte dos Espiões* nós vemos as explosões, mediadas na edição, pelos olhares das crianças e suas reações, o que as torna mais impactantes.

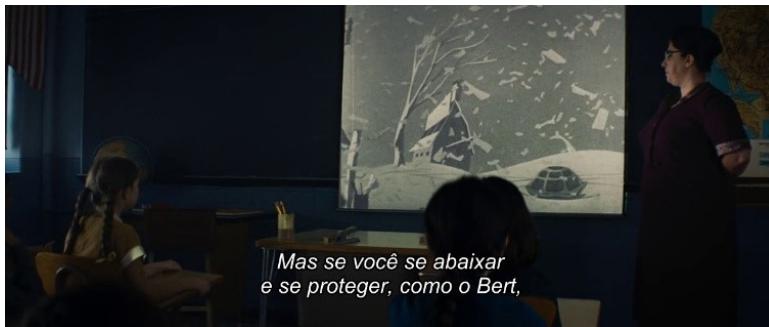


Figura 3

Fonte: *Ponte dos espiões* (2015)

O pânico causado pelas imagens, vivenciado por crianças – cujas reações emocionais são destacadas pela frontalidade dos planos – que mostram seus rostos iluminados pela claridade das explosões vistas no filme, sintetizam a atmosfera daquele período. “Gerações inteiras se criaram a sombra de batalhas nucleares globais que, acreditava-se firmemente, podiam estourar a qualquer momento e devastar a humanidade” (HOBSBAWM, p. 223, 1994). Se nos filmes de Spielberg as crianças costumavam ser assustadas por extraterrestres, fantasmas, dinossauros e outros monstros, no trecho elas são impactadas com imagens da destruição após um possível ataque nuclear soviético. O recado implícito do cineasta, neste filme de caráter mais político do que outros de sua filmografia, é que as imagens nunca são inocentes e neutras. Elas podem educar, assustar ou doutrinar.

Ponte dos Espiões é também uma narrativa construída para sustentar a ideia de liberdades civis, neste caso o direito a um julgamento justo para um estrangeiro, ainda que acusado de ser espião comunista em território estadunidense. O historiador Eric Foner, autor de um livro dedicado a pensar a história estadunidense a partir da perspectiva da liberdade, lembra que esta palavra tem uma longa trajetória de conflitos em torno de sua própria definição. O termo teve diferentes sentidos na luta pela independência contra os ingleses, na Guerra Civil e durante a Guerra Fria. “Nenhuma ideia é mais fundamental ao sentido que os estadunidenses fazem de si mesmos como indivíduos e como nação do que liberdade” (2011, p. xxxiii, tradução nossa).

O que se percebe na história do país, complementa Foner, é que a ideia de liberdade foi transformada pelas demandas de grupos excluídos. O reconhecimento a grupos de imigrantes como cidadãos estadunidenses, tendo os mesmos direitos que um estadunidense nascido no país – tópico inclusive que Donovan levanta na defesa

de Abel – deve muito ao movimento abolicionista, que lutou pela libertação dos negros e foi retomado nos anos 1960 pelos movimentos a favor dos direitos civis¹¹.

Spielberg viu no acontecimento de 1957 uma oportunidade de pensar sobre os limites, a validade e a amplitude das liberdades civis, não tanto na época em que situa o filme, mas em 2015, acrescentando uma discussão sobre como essas liberdades são difíceis de serem sustentadas¹². Esse recurso ao passado para discutir problemas do presente, frequente em dramas históricos, não passou em branco à crítica. Kent Jones, do *Film Comment*, viu no filme um paralelo entre o inflamado discurso anticomunista dos anos 1950 e a retórica anti-imigração e anti-Obama quando o filme foi lançado, ao final de 2015¹³. Cris Barsanti, do *Film Journal International*, lembra que Spielberg pode ainda ser um cineasta perigoso quando lida com grandes ideias, como o debate sobre liberdades civis e a tortura – um tema espinhoso após o 11 de Setembro – e que o diretor consegue criar uma narrativa cativante a partir dessas ideias, sobretudo no início do filme¹⁴.

Jay Ledbetter, do *Film Inquiry*, analisa o filme dentro do que chama de “Efeito Spielberg”, baseado em um permanente otimismo, que às vezes pode ser cansativo e piegas, mas que no filme, acredita ele, funciona, porque o cineasta não perde o foco da situação difícil que Donovan tem em mãos. O crítico lembra ainda que o filme confirma a mudança de rumo na carreira do cineasta que, afirma, poderia levantar US\$

¹¹ Tanto os direitos civis quanto as liberdades civis referem-se ao ambiente social e jurídico dos Estados Unidos e são modalidades de proteção que contam com garantias legais. Direitos civis são ações governamentais criadas para promover igualdade racial e de gênero. Já as liberdades civis são definidas como proteção contra ações do governo e estão contempladas pela Primeira Emenda: liberdade de religião, de discurso, de imprensa, para se reunir e para peticionar (requerer) atitudes dos governantes. Disponível em: <https://bit.ly/2T3REHI> <https://bit.ly/1WeJ8kd>. Acesso em: 10 jun. 2018.

¹² A crítica associou *Ponte dos Espiões* a *Lincoln* (2012), outro filme histórico anterior do cineasta. Para o crítico Armond White, Spielberg sugere que ambos os filmes são sombrios e tristes porque revelam a ansiedade política estadunidense. “Tanto em um quanto em outro, o interesse do diretor está em dois homens (Lincoln e Donovan), em suas palavras e atos para convencer as sociedades à sua volta de que seus valores (encerrar a escravidão por via administrativa e defender um homem acusado de espionagem para os soviéticos em plena paranoia da Guerra Fria) são corretos e justos, ainda que não aceitos integralmente”. Tal foco nas ideias torna os filmes menos apelativos ao grande público, se mensurados com o suspense de *Tubarão* (1975) e as perseguições de *Indiana Jones* ou *Jurassic Park*. Disponível em: <https://bit.ly/2WCWHjV>. Acesso em: 11 jun. 2018.

Forrest Cardemenis, do *The Week*, também associa *Lincoln* a Ponte dos Espiões, destacando que os dois filmes mostram como o cineasta vem demonstrando cada vez mais interesse por política. Os argumentos de Lincoln para aprovar a 13^a emenda, do fim da escravidão, são repetidos pelo presidente a seus assessores e a congressistas dos partidos Democrata e Republicano. A crença no potencial da democracia estadunidense, analisa o crítico, parece saltar do político para o advogado Donovan. “Se o governo em *Lincoln* atua como um garantidor das liberdades civis, em *Ponte dos Espiões* o governo desardonadamente desobedece a lei, dá um veredito de culpado a um espião soviético e quer matá-lo. Donovan é forçado a avançar em seus ideias estadunidenses como cidadão privado”. Disponível em: <https://bit.ly/2I4yb7h>. Acesso em: 14 jun. 2018.

¹³ Disponível em: <https://bit.ly/2I7C6Aj>. Acesso em: 11 jun. 2018.

¹⁴ Disponível em: <https://bit.ly/2FOtMns>. Acesso em: 12 jun. 2018.

150 milhões para filmar um *blockbuster*, mas tem outras preocupações em mente. “Ainda há um sentido de deslumbramento em sua obra, mas é o espírito humano que o move atualmente, não mais dinossauros de tirar o fôlego ou aventureiros arrojados”, comenta (LEDBETTER, 2015, s.p., tradução nossa)¹⁵.

Em 2015, ano em que foi lançado o filme, a American Civil Liberties Union (ACLU) elencou entre as principais conquistas daquele ano a reforma ou fechamento de prisões em vários estados; a aprovação entre pessoas do casamento do mesmo sexo pela Suprema Corte e o lançamento de um relatório de 6.900 páginas, elaborado pelo Comitê de Inteligência do Senado, sobre as práticas de tortura cometidas pela CIA após os atentados de 11 de setembro de 2001¹⁶. Em *Ponte dos Espiões* há cenas em que tanto o piloto Gary Powers quanto o estudante Frederic Pryor são torturados por soviéticos e alemães.

A atualidade do filme reflete não só o conflito entre segurança nacional e liberdades civis, um debate intenso nos anos após os ataques de 11 de setembro¹⁷, mas também o ambiente político tenso entre os Estados Unidos de Barack Obama e a Rússia de Vladimir Putin em 2015. Os líderes de seus países deram declarações públicas contundentes em torno do conflito na Síria e o combate ao terrorismo, em especial ao grupo Estado Islâmico do Iraque e do Levante (Isis, em inglês). Os Estados Unidos apoavam a derrubada do regime do ditador Bashar al-Assad, que por sua vez era apoiado pelos russos. Putin alegava que Assad era necessário para enfrentar os terroristas¹⁸. É neste ambiente de reedição da Guerra Fria que *Ponte dos Espiões* é lançado. Um dos produtores do filme, Marc Platt, declarou à época: “Conversações sobre desarmamento nuclear e o potencial de uma guerra nuclear estão mais em pauta nos últimos seis meses em nosso país, tanto quanto elas estiveram no final dos anos 1950 e início dos 1960. É terrível como a história reflete a si mesma” (JOHNSON, 2015, s.p., tradução nossa).

No filme, liberdade civil se traduz em breves cenas em tribunais. Spielberg filma de formas distintas os julgamentos dos espiões em território estadunidense e em Moscou. A primeira audiência do soviético Abel ocorre na justiça de Nova York. Há

¹⁵ De fato, as últimas produções do cineasta são orientadas para temas mais complexos. Inclusive em um filme como *Ready player one* (*Jogador número um*, 2018), por trás da narrativa de um jovem que entra em um mundo virtual atrás de um prêmio há uma crítica contundente à relação que a sociedade contemporânea estabelece com recursos de realidade virtual.

¹⁶ Disponível em: <https://bit.ly/2V6I7kA>. Acesso em: 18 jun. 2018.

¹⁷ Tema abordado por Spielberg de forma mais direta em *Minority Report* (2002).

¹⁸ Informações extraídas de: <https://bit.ly/2UvhrNr> e <https://bbc.in/2CZ2JnV>. Acesso em: 14 jun. 2018.

um breve diálogo entre Donovan e Abel, sentados à frente do público (Figura 4). Os planos são próximos dos atores e há uma iluminação neutra, sem nenhum elemento que possa atrair a atenção.



Figura 4

Fonte: Ponte dos espiões (2015)

O julgamento seguinte, ainda nos Estados Unidos, inicia com um plano em que Abel esboça o desenho do juiz em uma folha de papel. Um plano aberto mostra o público em pé, após a entrada do juiz no salão. O magistrado pede que Abel se levante. O veredito é que Abel cumpra pena de 30 anos em uma instituição federal. Só há dois breves momentos em que a câmera se movimenta na cena: o primeiro ocorre em direção a Abel, antes de o juiz anunciar a sentença, e o segundo revela o semblante tenso dos presentes a ouvindo ser proferida.

Após ter seu avião de espionagem abatido, o piloto estadunidense Powers é levado a julgamento em um tribunal soviético. A cena é bem curta, filmada em apenas um plano, com a câmera se movimentando para revelar os julgadores, que falam em russo. Um homem traduz para o inglês. Powers está em pé, em um púlpito. O movimento de câmera termina quando o público aplaude de pé o veredito de dez anos de confinamento por crimes contra o Estado. O local é um salão enorme, com imensas janelas que filtram a luz, e flâmulas vermelhas que exibem o símbolo da foice e martelo. Flashes são disparados e câmeras filmam o veredito (Figura 5).

A chave cinematográfica para os três julgamentos, registrados com profundidade de campo, está na movimentação da câmera em cada uma das cenas. Ela é estática nas duas cenas no tribunal em Nova York e toda filmada em movimento em território soviético. Essas opções sugerem uma diferenciação entre dois sistemas legais. Nas cortes estadunidenses, a decupagem em planos breves particulariza acusado, defensor, magistrado e público; as diferentes instâncias que envolvem

um julgamento nesse ambiente jurídico são expostas, cada uma correspondendo ao espaço de um plano – ainda que breve. Na corte soviética, o brevíssimo plano-sequência funde acusação e sentença com tal síntese e rapidez que elimina quaisquer possibilidades de defesa – característica de regimes totalitários – além de apresentar esse veredito como espetáculo público para uma massa uniforme que envolve júri, julgador, jurados e plateia.



Figura 5

Fonte: *Ponte dos espiões* (2015)

A crítica ao regime da Alemanha Oriental é mostrada na representação dos espaços. A Berlim da República Democrática Alemã mostrada no filme lembra, visualmente, a atmosfera de Auschwitz, o campo para onde são enviadas mulheres judias em outro filme histórico do cineasta, *A Lista de Schindler* (1993). Donovan chega ao posto de controle de acesso ao lado oriental em uma manhã com neve. A posição da câmera ao nível do solo mostra uma barreira de arame farpado no quadro – como se daquele ponto em diante existisse um grande campo de prisioneiros. O advogado corta a fila de espera, dirige-se a dois jovens soldados, que gritam para que ele retorne à fila. Ele fala algumas palavras em alemão, aponta para o relógio até que um oficial, alto, magro e de rosto ossudo, verifica o passaporte de Donovan, sua nacionalidade estadunidense e libera sua passagem. O trecho sugere que a probabilidade de um visitante estadunidense passar para o lado oriental seria tão baixa que a simples presença de um deles já seria motivo para facilitar sua entrada, seja qual for sua motivação.

Donovan atravessa. A primeira imagem de Berlim Oriental é a de um cão fuçando o asfalto coberto de neve – imagem reforçada com a perspectiva da câmera baixa, ou *contre-plongée*, mostrando tanto o cachorro quanto Donovan passando próximo ao animal, tendo o muro cercado de arame farpado atrás de ambos (Figura 6). Assim que

chega ao final da rua, o advogado é cercado por um grupo de jovens, que se dirigem a ele falando em alemão. São jovens magros, pálidos e que roubam o seu sobretudo. O encontro é filmado com câmera na mão, simulando um estilo documental.



Figura 6

Fonte: Ponte dos espiões (2015)

Em *Ponte dos Espiões*, a câmera permanece na mão apenas em algumas cenas, quando Donovan está em Berlim Oriental. A maior parte do filme, seja em Berlim Ocidental, em Nova York ou Washington, ela permanece em tripé ou se movimenta com *steadycam*¹⁹, grua ou trilhos. A instabilidade política é traduzida cinematograficamente pela instabilidade proposital das imagens com cães procurando comida na rua, jovens esqueléticos que roubam visitantes, ruas quase desertas, alguns poucos carros抗igos cobertos de neve. A paleta de cores é bem reduzida, opondo a branura da neve a edifícios, carros e pessoas em tom cinzento, sugerindo um espaço carente de vida. É como se toda a cidade evocasse a atmosfera opressora e melancólica dos campos de prisioneiros e de trabalhos forçados na Segunda Guerra Mundial (Figura 7).

Com a câmera estabilizada em *steadycam*, Spielberg filma a embaixada soviética em Berlim, onde Donovan deve encontrar um advogado alemão, como se fosse o palácio de um czar, com grandes salões decorados com tapeçarias, quadros (de Lenin), bustos (de Karl Marx), em que portas duplas são abertas por funcionários silenciosos, revelando mais salas e mais portas que vão sendo abertas, em um grande ritual burocrático.

¹⁹ Estrutura de metal presa ao corpo do operador de câmera e que permite movimentos contínuos e fluidos, com mobilidade maior que o recurso do travelling.



Figura 7
Fonte: *Ponte dos espiões* (2015)

O trecho em que o advogado Donovan presencia, de um trem em movimento, o assassinato de fugitivos da Berlim Oriental, tem uma dupla importância no filme. Em termos narrativos, a cena é posicionada na estrutura narrativa como um reforço e um lembrete ao advogado idealista de sua missão difícil – a defesa do espião soviético e a troca por dois prisioneiros estadunidenses – e que não deve desistir dela. Em termos cinematográficos, a cena é construída, em sua alternância de planos subjetivos e objetivos, para o olhar do protagonista.

No trem de volta a Berlim Ocidental, Donovan cochila encostado em um banco. Subitamente acorda, atraído por intensas luzes que vêm do exterior. Aproxima-se da janela do trem e vemos, de seu ponto de vista, um homem caminhando sorrateiramente abaixo da cerca de arame farpado, posicionado do lado oriental do Muro de Berlim, iluminado por holofotes das torres de vigia. O advogado olha assustado para o fora de campo, o que motiva o corte para um breve plano no qual um homem faz apoio para outro escalar o muro. Logo em seguida vemos os dois sendo atingidos por tiros de metralhadoras dos guardas nas guaritas. A câmera se detém alguns segundos no exato momento em que os dois tentavam subir no muro, mostrando outros dois fugitivos que conseguem transpor o muro. Observamos a reação horrorizada de Donovan e em seguida vemos, por sua perspectiva, os dois fugitivos caindo mortos do outro lado do muro e os soldados atirando ao lado dos holofotes (Figuras 8, 9 e 10).



Figuras 8, 9 e 10

O que a breve cena revela é um recurso comum da narrativa clássica (BORDWELL, 1985) que é fazer o protagonista presenciar um acontecimento que reforçará sua intenção de agir para alterar uma situação que considera errada ou injusta. O enredo faz com que Donovan (e nós, o público) presenciemos o fuzilamento de fugitivos no exato instante em que ele atravessa o muro de volta ao lado ocidental.

No encerramento do filme, há uma cena que funciona como contraponto a essa, porém com conotação mais patriótica. Donovan está sentado em um vagão do metrô, lendo um jornal que menciona sua participação na libertação do piloto Powers. Sentado em um banco da janela, ele tira os óculos e olha para fora. A câmera se aproxima da janela e mostra a expressão de Donovan, demonstrando alívio e certa alegria, observando uma rua na qual uma das casas mostra uma bandeira estadunidense em sua fachada. Subitamente, sua expressão fica séria: vemos, muito

rapidamente, que ele observa um grupo de cinco crianças que pula uma cerca de arame atrás de uma casa, atravessando de um quintal a outro²⁰ (Figuras 11 e 12).



Figuras 11 e 12

Fonte: Ponte dos espiões (2015)

A imagem imediatamente o lembra (e a nós) dos fugitivos mortos na tentativa de cruzar o muro. E estabelece um juízo de valor bem evidente: lá atrás, na Berlim Oriental dominada pelo regime soviético, o confinamento e o fuzilamento de fugitivos; em sua terra natal e democrática, as brincadeiras infantis livres. A câmera retorna para dentro do vagão, faz um breve movimento e mostra Donovan olhando novamente a paisagem pela janela. Assim o filme é encerrado: com Donovan à direita do quadro e com informações à esquerda, na forma de letreiros, sobre os destinos de Abel, Powers, Pryor e Donovan após os acontecimentos mostrados no filme.

O filme é concluído, propositalmente, com o protagonista que observa um mundo livre, o modelo democrático que as suas habilidades de negociador ajudaram a preservar. O contraste entre as crianças e os fugitivos – momentos vistos a partir de um trem em movimento – reafirma ainda a noção do olhar, tão

²⁰ Forrest Cardamenis, do *The Week*, nota que essa breve imagem das crianças pulando as cercas é mais uma imagem política, em uma linhagem que recua cinematograficamente até *Tubarão* (*Jaws*, 1975). No título que revela o jovem Spielberg como o ícone do *blockbuster*, há referências claras à guerra que os Estados Unidos travavam no Vietnã, sendo que o filme foi lançado durante o mal-estar do escândalo de Watergate. Dispownível em: <https://bit.ly/2I4yb7h>. Acesso em: 13 jun. 2018.

enraizada na filmografia de Spielberg. Assim como Donovan, que testemunha um fuzilamento, seus filmes estão repletos de personagens que presenciam momentos traumáticos e a partir dessa observação são levados a agir. Em *Schindler's List*, apenas após observar o massacre do gueto de Cracóvia é que o empresário Oskar Schindler passa a contratar trabalhadores judeus para salvá-los dos nazistas. Logo no início de *Lincoln* (2012), o político observa imagens de escravos, um lembrete para a responsabilidade que carrega em aprovar a emenda da emancipação. Em *Saving Private Ryan* (1998), no ataque aliado na Normandia, o capitão Muller sofre uma paralisia momentânea ao testemunhar o horror dos corpos mutilados de seus companheiros pela artilharia alemã na costa. Em *Minority Report* (2005) o próprio ato de ver é o tema do filme: o protagonista, um policial acusado de um crime, precisa ter seus olhos removidos e substituídos.

Com *Ponte dos Espiões*, Spielberg reforça o peso do olhar que registra ou se assombra com o que vê, mas, uma vez impactado por uma injustiça ou violência, o sujeito desse olhar age. A convicção de Donovan após presenciar as mortes no Muro de Berlim é reforçada. É uma convicção que move um personagem virtuoso, ciente dos valores democráticos que precisa sustentar, mesmo que isso signifique ser odiado e hostilizado por vizinhos e familiares ao aceitar defender um espião soviético.

Como demonstramos com a análise de alguns trechos, a construção deste personagem virtuoso é moldada dentro dos códigos do melodrama, termo que aplicamos tendo em mente a noção de bipolaridade entre bem e mal (XAVIER, 2003). Donovan é o homem justo, que aceita defender um inimigo do próprio país. Ele se opõe a alemães e soviéticos que habitam uma cidade sem vida e violenta, repleta de marginais e burocratas falsos. Porém, mesmo essa oposição entre virtude e tirania oferece, na perspectiva de Spielberg, espaço para a representação das falhas graves do sistema político e jurídico em que vive o protagonista. Sugere o cineasta, com os recursos cinematográficos que domina habilmente, que nenhum conflito, em nenhum momento, pode atropelar as liberdades civis.

Referências

BORDWELL, D. *Narration in fiction film*. Madison: The University of Wisconsin Press, 1985.

BORDWELL, D. THOMPSON, Kristin. *Film history*: an introduction. 2nd edition. Mc Graw Hill (2003).

- DICK, B. F. *The screen is red*: Hollywood, communism, and the Cold War. Jackson: University Press of Mississippi, 2016.

FONER, E. *Give me Liberty!* An American History. New York: W. W. Norton, 2011.

GADDIS, J. L. *The Cold War*: a new story. New York: Penguin Books, 2005.

HOBERMAN, J. *An army of phantoms*: American movies and the making of the Cold War. New York: The New Press, 2011.

HOBSBAWM, E. *A era dos extremos – o breve século XX: 1914-1991*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

JOHNSON, T. “‘Shocking’ way movie mirrors current politics (listen)”. *Variety*, Los Angeles, 19 out. 2015. Disponível em: <https://bit.ly/2FSSsUOZ>. Acesso em: 14 jun. 2018.

LANDON, P. “The Cold War”. In: ROLLINS, P. *The Columbia Companion to American History on film*: how the movies have portrayed the American past. New York: Columbia University Press, 2003.

LEDBETTER, J. Bridge of spies: Steven Spielberg’s dreary tale of optimism. *Film Inquiry*, [s. l.], 23 out. 2015. Disponível em: <https://bit.ly/2FMKx11>. Acesso em: 11 jun. 2018.

LEVERING, R. B. *The Cold War*: a post-Cold War history. Chichester: Wiley Blackwell, 2016.

MUNHOZ, S. “Guerra Fria: um debate interpretativo”. In: SILVA, F. C. T. (org.). *O Século Sombrio*: uma História geral do século XX. São Paulo: Editora Campos, 2004. p. 261-268.

O’DONNELL, V. “Science fiction films and Cold War anxiety”. In: LEV, P. *History of American cinema*: The fifties: transforming the Screen 1950-1959. Berkeley: University of California Press, 2003.

ROSENSTONE, R. *A história nos filmes, os filmes na história*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2010.

SBARDELATTI, J. J. *Edgar Hoover goes to the movies*: the FBI and the origins of Hollywood’s Cold War. Ithaca: Cornell University Press, 2012.

SILVA, M. C. *Cinema, propaganda e política*: Hollywood e o Estado na construção de representações da União Soviética e do comunismo em Missão em Moscou (1943) e Eu Fui um Comunista para o FBI (1951). Dissertação (Mestrado em História Social)

– Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2013.

WASSER, Frederick. *Steven Spielberg's America*. Malden: Polity Press, 2010.

XAVIER, I. *O olhar e a cena: melodrama, Hollywood, Cinema Novo*, Nelson Rodrigues. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

Referências Audiovisuais

PONTE DOS ESPIÕES. Steven Spielberg, Estados Unidos, 2015.

submetido em: 29 jun. 2018 | aprovado em: 11 mar. 2019