

UNIVERSIDADE FEDERAL DE SERGIPE
PRÓ-REITORIA DE PÓS-GRADUAÇÃO E PESQUISA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA
MESTRADO EM HISTÓRIA

**CONSOLIDAÇÃO DO AMERICAN WAY PELO PODER CULTURAL NOS
ESTADOS UNIDOS (1941-1955)**

Igor Trindade de Almeida

São Cristóvão
Sergipe – Brasil
2025

IGOR TRINDADE DE ALMEIDA

CONSOLIDAÇÃO DO AMERICAN WAY PELO PODER CULTURAL NOS ESTADOS
UNIDOS (1941-1955)

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal de Sergipe, como requisito obrigatório para a obtenção de título de Mestre em História, na área de concentração Cultura e Sociedade. Linha de pesquisa: Relações Sociais e Poder.

Orientadora: Profª. Dra. Célia Costa Cardoso.

São Cristóvão
Sergipe – Brasil
2025

**FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA BIBLIOTECA CENTRAL
UNIVERSIDADE FEDERAL DE SERGIPE**

A477c Almeida, Igor Trindade de
Consolidação do American Way pelo poder cultural nos
Estados Unidos (1941-1955) / Igor Trindade de Almeida;
orientadora Célia Costa Cardoso. – São Cristóvão, SE, 2025.
270 f.

Dissertação (Mestrado em História) Universidade Federal de
Sergipe, 2025.

História - Estudo e ensino. 2. Estados Unidos - Política e governo
- 1941 - 1955. 3. Poder (Ciências Sociais). 4. Sonho Americano. 5.
Disney, Walt. 6. Estados Unidos - Política e cultura. I. Cardoso,
Célia Costa, orient. II. Título.

CDU 94:323(73)

AGRADECIMENTOS

Possuo uma frase a qual mantenho em minha mente, e em muitas ocasiões retomo: “O homem não é nada sem aqueles que o cercam” e, ao contemplar a realização final deste projeto, consigo compreender mais esta pequena frase do que quando a originalmente criei. Ela é uma corruptela daquela conhecida frase, tão utilizada por nós pesquisadores, “Somos pequenos sobre os ombros de gigantes”, não gosto da ideia de me colocar como um ser pequeno diante a historiografia, mas concordo plenamente em precisar do apoio de gigantes, no qual eu sempre busquei.

Existem os gigantes pessoais, aos quais são gigantes dentro das minhas emoções, a qual prezo profundamente. Dedico este trabalho inicialmente ao meu amado pai, Nelson Cordeiro, e minha amada mãe, Vanea Lúcia, que permitiram eu ser quem eu sou hoje, sempre permitindo eu seguir por meus sonhos, embora muitas vezes sem compreender tais escolhas. Meus pais foram, são e serão para sempre meus guias, e meus exemplos de ética e moral, a qual, fora fundamental para minha voz presente neste texto.

Da minha família, não permito esquecer de meus irmãos, Lidiane (Lili), Cintia e Nilson, os quais tenho com gigantesco apreço. Lembro, embora seja uma lembrança bastante rarefeita hoje em dia, de um jovem Igor com sonho de ser escritor, e estudar história, e em um natal receber de quase todos vários cadernos, no qual escrevi diversos contos por dias intermináveis. Nos momentos em que necessitei de ajuda eles sempre estiveram presentes, e para isto, sempre serei grato.

Coloco também um espaço especial para minha namorada, meu apoio emocional por toda esta jornada, Débora Barbosa. Ela, que esteve presente em todos os dias, seja pessoalmente, ou pelas diárias conversas pelas redes sociais, foi meu farol em dias escuros, e permitiu, quando eu senti perder-me em meus objetivos, me reencontrar novamente.

Por fim, agradeço profundamente aos grandes professores que encontrei na UFS, e me guiaram como professor e pesquisador. Inicialmente, dedico ao professor Francisco (Chico), o qual foi o primeiro a me abrir os olhos para a complexidade das fontes, e como estudá-las. Como também, o grande professor Eduardo Pina, que permitiu, de maneira nobre, que eu ainda na graduação buscasse e escrevesse um artigo com as fontes que foram o estopim para este trabalho. Dedico também um carinhoso espaço para os professores que formaram minha banca de qualificação e defesa, contribuindo para a qualidade final do trabalho, professor doutor Hamilcar Silveira, e a professora doutora Edna Matos, e, principalmente, as

orientações e conselhos da professora doutora Célia C. Cardoso, sendo a melhor orientadora a qual eu poderia pedir, compreensiva diante das minhas dificuldades, ao mesmo tempo rígida as corretas formas de se seguir um estudo acadêmico.

RESUMO

No século XIX e início do século seguinte nos Estados Unidos acompanhamos uma clara ruptura da hegemonia do pensamento que sustentava tanto o poder político quanto o poder econômico. Esta mudança se dá pelo acúmulo de incongruências no que era então conhecido como “American Way of Life” (Modo de viver como Americano), ou apenas “American Way”. Temerosos com a ruptura do sistema, um grupo defensor do anglosaxonismo, política conservadora de preservação dos ideais norte-americanos, assume o poder político, que por meio de “Acts” (leis), e apoio das elites econômicas cria o que passa a ser conhecido como o novo “American Way of Life”, sem com isto, recuperar o apoio popular. A pesquisa busca compreender de que forma o poder cultural permitiu a consolidação do novo sistema ideológico. Para tal, estudou-se a relação de codependência entre os campos de poder econômico, político e em especial, o cultural, que, segundo Pierre Bourdieu (1930-2002), exerce um poder simbólico, invisível, de coesão e controle social. O estudo observou a formação da nova classe média norte-americana, os “White Collars”, que são escolhidos para serem o modelo oficial do “American Dream” (Sonho Americano), a realização máxima da vida nos Estados Unidos. Para uma coesão temporal e melhor condução da temática, buscou-se investigar o produtor e artista Walt Disney (1901-1966), sua construção biográfica na busca de se tornar um símbolo individual de sucesso da nova ideologia (Self-Made Man), como também seu efeito como agente do poder cultural. Embora os processos de ruptura e reconstrução iniciem no fim do século XIX, adotamos o recorte temporal de 1941 a 1955, partindo das greves motivadas pela dissociação ideológica e as primeiras tentativas do poder político de criar uma aliança entre os demais poderes, para a criação da Disneyland na década de 1950, a materialização do sonho americano. Para tal, utilizou-se um amplo arcabouço de fontes, desde as animações realizadas por Walt Disney, como um conjunto de cartas, materiais de jornais e relatórios oficiais do FBI, atrelando a isto o estudo aprofundado da jurisdição norte-americana relevante ao tema, estas analisadas sob o apoio de pensadores como John Dewey (1859-1952), Jean Baudrillard (1929-2007), e o já citado Pierre Bourdieu.

Palavras-chaves: EUA, American Way; Walt Disney; Poder Simbólico, Poder Cultural.

ABSTRACT

In the 19th century and early 20th century, the United States witnessed a clear rupture in the hegemony of thought that supported both political and economic power. This change was caused by the accumulation of inconsistencies in what was then known as the “American Way of Life,” or simply the “American Way.” Fearful of the system’s rupture, a group defending Anglo-Saxonism, a conservative policy of preserving American ideals, assumed political power, which, through “Acts” (laws) and the support of the economic elites, created what became known as the new “American Way of Life,” without, however, regaining popular support. This research seeks to understand how cultural power allowed the consolidation of the new ideological system. To this end, the codependency relationship between the fields of economic, political and, especially, cultural power was studied, which, according to Pierre Bourdieu (1930-2002), exerts a symbolic, invisible power of cohesion and social control. The study observed the formation of the new American middle class, the “White Collars”, who were chosen to be the official model of the “American Dream”, the ultimate achievement of life in the United States. To achieve temporal cohesion and better conduct of the theme, we sought to investigate the producer and artist Walt Disney (1901-1966), his biographical construction in the search to become an individual symbol of success of the new ideology (Self-Made Man), as well as his effect as an agent of cultural power. Although the processes of rupture and reconstruction began at the end of the 19th century, we adopted the time frame from 1941 to 1955, starting with the strikes motivated by ideological dissociation and the first attempts by political power to create an alliance between the other powers, for the creation of Disneyland in the 1950s, the materialization of the American dream. To this end, a broad range of sources was used, from animations produced by Walt Disney, to a set of letters, newspaper materials and official FBI reports, linking this to an in-depth study of the North American jurisdiction relevant to the topic, these analyzed with the support of thinkers such as John Dewey (1859-1952), Jean Baudrillard (1929-2007), and the aforementioned Pierre Bourdieu.

Keywords: USA, American Way; Walt Disney; Symbolic Power, Cultural Power.

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

ABC	American Broadcasting Company (Companhia de Radiodifusão Americana)
AEL	Asiatic Exclusion League (Liga de Exclusão Asiática)
ASSC	American Society of Screen Cartoonists (Sociedade Americana de Cartunistas)
CADU	Commercial Artists and Designers Union (Sindicato de Artistas e Designers Comerciais)
CBS	Columbia Broadcasting System (Sistema de Transmissão Columbia)
CCC	Civilian Conservation Corps (Corpo de Conservação Civil)
CEIP	Carnegie Endowment for International Peace (Fundação Carnegie para a Paz Internacional)
CPUSA	Communist Party of the United States of America (Partido Comunista dos Estados Unidos da América)
CSN	Companhia Siderúrgica Nacional
CSU	Conference of Studio Unions (Conferência de Sindicatos de Estúdio)
DGA	Directors Guild of America (Sindicato dos Diretores da América)
DIP	Departamento de propaganda e Difusão Cultural
DOP	Departamento Oficial de Publicidade
DPDC	Departamento de Propaganda e Difusão Cultural
FLSA	Fair Labor Standards Act (Lei de Padronização das Normas Trabalhistas)

FBI	Federal Bureau of Investigation (Departamento Federal de Investigação)
FERA	Federal Emergency Relief Administration (Administração Federal de Assistência de Emergência)
FOX	Twentieth Century Fox
FSC	Federation of Screen Cartoonists (Federação de Cartunistas)
FHA	Federal Housing Administration (Administração Federal de Habitação)
HOLC's	Home Owners' Loan Corporation (Corporação de Empréstimos para Proprietários de Imóveis)
HUAC	House Un-American Activities Committee (Comitê de Atividades Antiamericanas da Câmara)
IATSE	International Alliance of Theatrical Stage Employees Aliança Internacional de Funcionários de Teatro/Audiovisual)
IBEC	International Basic Economy Corporation (Corporação Internacional de Economia Básica)
INCE	Instituto Nacional de Cinema Educativo
KMT	Kuomintang
MAGA	Make the America Great Again (Faça a América Grande Novamente)
MGM	Metro-Goldwyn-Mayer
MOMA	Museum of Modern Art (Museu de Arte Moderna)
MPA	Motion Picture Alliance for the Preservation of American Ideals (Aliança Cinematográfica para a Preservação dos Ideais Americanos)

MPA	Motion Picture Association (Associação de Cinema)
MPAA	Motion Picture Association of America (Associação Cinematográfica da América)
NAC	National Americanization Committee (Comitê Nacional de Americanização)
NAWSA	National American Woman Suffrage Association (Associação Nacional Americana pelo Sufrágio Feminino)
NATO	North Atlantic Treaty Organization (Organização do Tratado do Atlântico Norte - OTAN)
NBC	National Broadcasting Company (Empresa Nacional de Radiodifusão)
NFR	National Film Registry (Registro Nacional de Filmes)
NIRA	National Industrial Recovery Act (Lei Nacional de Recuperação Industrial)
NLRA	National Labor Relations Act (Wagner Act) (Lei Nacional de Relações Trabalhistas -Lei Wagner)
NLRB	National Labor Relations Board (Conselho Nacional de Relações Trabalhistas)
NPS	National Park Service (Serviço Nacional de Parques)
NRA	National Recovery Administration (Administração Nacional de Recuperação)
OCCCRBAR	Office for Coordination of Commercial and Cultural Relations between the American Republics (Escritório de Coordenação de Relações Comerciais e Culturais entre as Repúblicas Americanas)
OCIAA	Office of the Coordinator of Inter-American Affairs (Gabinete do Coordenador de Assuntos Interamericanos)

OPEC	Organization of the Petroleum Exporting Countries (Organização dos Países Exportadores de Petróleo)
PCC	Partido Comunista Chinês
PHAs	Public-Housing Agencies (Agências de Habitação Pública)
PWA	Public Works Administration (Administração de Obras Públicas)
RKO	Radio-Keith-Orpheum Corporation (Corporação Rádio-Keith-Orpheum)
SCG	Screen Cartoonists Guild (Guilda dos Cartunistas de Cinema/Audiovisual)
SDG	Screen Directors Guild (Guilda dos Diretores de Cinema/Audiovisual)
SWG	Screen Writers Guild (Guilda dos roteiristas de Cinema/Audiovisual)
TERA	Temporary Emergency Relief Administration (Administração Temporária de Alívio de Emergência)
UFA	Universum Film Aktien Gesellschaft
UMWA	United Mine Workers of America (Trabalhadores Mineiros Unidos da América)
UPA	United Productions of America (Produções Unidas da América)
WNBC	New York City's channel 4 (Canal 4 da cidade de Nova York)
YCLUSA	Young Communist League USA (Liga dos Jovens Comunistas dos EUA)

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	12
1. RUPTURA E A RECONSTRUÇÃO DA NOVA CLASSE MÉDIA (WHITE COLLARS)	25
1.1. Processos de ruptura da antiga classe média.....	27
1.2. Formação da nova classe média norte-americana (White Collars).....	44
1.3. Relação do trabalho para a nova classe média.....	64
2. CONSTRUÇÃO DO MITO DO SELF-MADE MAN NA NOVA CLASSE MÉDIA ..	76
2.1. O mito do Self-Made Man na formação de Walt Disney.....	78
2.2. O individualismo simbólico na construção do mito.....	97
2.3. Desilusão da nova classe média e a greve dos animadores de 1941.....	118
3. A CONSOLIDAÇÃO DO NOVO AMERICAN WAY E A PERSEGUIÇÃO AOS COMUNISTAS PELA HUAC	135
3.1. O bombardeio cultural pelo OCIAA.....	138
3.2. O sucesso de Walt Disney na luta cultural.....	151
3.3. Pragmatismo americano por trás da caça aos comunistas pela HUAC.....	178
3.4. Consolidação do American Way na nova classe média (White Collars).....	214
CONSIDERAÇÕES FINAIS	245
REFERÊNCIAS	251
A – FONTES	251
B – BIBLIOGRAFIA	257

INTRODUÇÃO

O pensamento dominante da sociedade norte-americana era o antigo *American Way* um modelo de sociedade unificadora, baseado em pilares como a religião protestante, base da origem dos primeiros imigrantes ingleses na região, que cultuavam o progresso econômico a uma preleção divina. Como também, uma economia fragmentada em pequenas propriedades, seja no campo como nos centros urbanos, muito atrelada a uma etnia dominante, exclusivamente branca, com características dos anglo-saxões.

Embora haja incongruências no modo de viver como americano, as quais iremos especificar mais adiante, que ajudaram a ruir o antigo *American Way*, não se manifestou em seguida nenhuma revolução, ou mesmo uma mudança muito clara dos grupos que formavam as elites, apenas um maior afastamento dos outros degraus dessa pirâmide. Na verdade, aconteceu uma reconstrução deste antigo *American Way*, que, enquanto tentava se voltar a um passado idílico de costumes e povo, adaptava-se às novas mudanças do século XX, tentando unificar novamente o sistema em um único pensamento.

É na tentativa das elites dos poderes políticos e econômicos de sobreviverem em seu *status quo* diante das mudanças naturais daquela sociedade, que o poder cultural é acionado, para a formulação de uma aliança de interesses mútuos. Neste ponto, a revolução não se deu pelas camadas mais baixas, mas nas elites intelectuais, que evoluíram e tornaram ainda mais completa a utilização de sua principal arma, o poder invisível. Sendo isto apenas possível com a evolução e criação das novas mídias, rádio, cinema, televisão, magazines, que foram utilizados em seu máximo por “líderes culturais”, os agentes da elite cultural, responsáveis diretamente no posicionamento de símbolos e suas significações e ressignificações.

A mídia vai definir este modelo centrado em uma figura patriarcal, um homem que por esforço do trabalho consegue sustentar toda sua família, este esforço não está mais contido no empreender, ser dono dos meios de produção, mas no autoempreendedorismo, se aprimorar para trabalhar para uma grande corporação. A mulher, para esta nova sociedade, poderá trabalhar, mas o trabalho é apenas um momento passageiro, já que tanto as propagandas, quanto obras hollywoodianas demonstram a existência de apenas dois reais espaços disponíveis, que deveriam ser ocupados ao mesmo tempo, a de mãe e esposa. Toda a família deveria manter-se envelopada com a mesma aparência, o homem vestindo ternos, ou roupas ao trabalho, a mulher sempre arrumada, não havendo espaços para famílias de outras características além da anglosaxã.

Em contraponto, o poder cultural possibilita o dever de transformar as imposições impostas pelos poderes político e econômico em atos não impositivos. Em outras palavras, a unificação pela ideologia dominante, fazendo o oprimido sentir-se pertencente ao mesmo grupo do opressor. A ação consistia no bombardeamento de produções culturais que carregam os símbolos escolhidos do “*American Way*”, até o ponto em que o mesmo se transforma em moda, tendência e por fim, a única visão encontrada nos grandes aparatos midiáticos. O que observamos foi uma construção gerada pelas leis do poder político, atrelado à construção de bens imateriais. Em benefício dessa aliança, o poder cultural, conhecidamente frágil diante das investidas dos outros poderes, se resguardava e se fortalecia com a capacidade de aprimoramento de técnicas, que tornavam os agentes culturais cada vez mais indispensáveis às outras esferas do poder.

Todavia, nem todo produtor cultural era capaz de aliar-se com as demais esferas do poder, muitos, subversivos à ótica dominante, aplicavam em suas obras ideologias contrárias, voltados a uma mudança daquele sistema opressor. Outros, tentavam de fato se aliar, mas falharam em aplicar a sutileza necessária, comunicar-se com as massas e aplicar o poder invisível. Para ambos, os que falharam e os que se revoltaram, a punição era a mesma, perseguições jurídicas pelo poder político, como também boicote do poder econômico que cortava o financiamento a tais obras, e ainda, dos agentes culturais de mais alto escalão que fechavam as portas dos meios de produção. Dos poucos que tiveram longo sucesso, Walt Disney (1901-1966) foi um dos que mais se destacou, ocupando um papel de importância nas décadas de quarenta e cinquenta do século passado.

Esta aliança se molda em obrigações e benefícios para ambas as partes. Do lado do poder político, observamos a criação de um conjunto de leis que tentam paulatinamente moldar a forma cultural, social e racial do *American Way*. Pelo poder econômico vemos um forte incentivo dos donos das grandes empresas ao processo de “americanização”, com o aumento do salário-hora para aqueles que se dobrassem às ideias das elites. Criando então, um cenário positivo para a venda de produtos culturais ao moldar o público alvo, o modelo de americano, ao mesmo tempo que incentivam produções audiovisuais que abordassem estes símbolos.

Diante desse quadro, Compreende-se os objetivos desta pesquisa a partir de duas perguntas, em formato de hipóteses, que foram feitas com questionamentos direcionados diretamente às fontes; primeiramente, como o poder cultural consolidou o “*American Way*” construído no fim do século XIX e início do século XX pelo poder econômico e, principalmente, pelo poder político? E, em complemento à pergunta anterior, como os

agentes culturais, nisto incluso Walt Disney colaboraram na construção de uma nova versão e se beneficiaram com a consolidação do novo American Way?

Esta pesquisa surge ainda nos idos de 2018-19, período anterior a pandemia da COV-19, durante a disciplina “História das Américas II”, ministrada pelo professor Luís Eduardo Pina Lima. O mesmo indicou uma investigação de algum tema que envolvesse o período conhecido como Macarthismo, todavia, diante da inquietude de repetir o que já era feito pelos meus pares, busquei algo que fugisse do ordinário, e tangenciasse o tema, encontrando com isto a participação de Walt Disney (1901-1966) a *House Un-American Activities Committee* (HUAC).

A leitura deste discurso guiou-me naquele momento por uma revisão das poucas matérias em português sobre o tema, todavia, nenhuma com o rigor histórico necessário, não sendo encontrado, até aquele momento, nenhum artigo ou trabalho mais complexo sobre o tema em língua nacional¹. Com o meu conhecimento do inglês, parti para uma pesquisa sobre as produções historiográficas internacionais, assustando-me ao compreender que, embora a importância da temática escolhida que busca relacionar os poderes políticos e culturais, poucos pesquisadores haviam trabalhado este tema a fundo, restringindo-se aos biógrafos, sua maioria com pouco rigor metodológico, sendo apenas visões dos autores, e da sociedade no período em que fora escrita.

Decidido a fazer desta descoberta tema de meu artigo, adentrei-me diante as fontes existentes, encontrando um conjunto agrupado pelo FBI, que se tornou meu ponto de partida. As fontes organizadas pelo birô não se limitavam apenas a W. Disney diante o tribunal norte-americano², sendo um agrupamento correspondente a mais de duas décadas, que representavam uma forte aliança entre o artista e o governo.

O artigo feito na disciplina, embora fugisse parcialmente do tema inicial, foi aprovado com elogios, sob a recomendação direta de ser expandido em uma possível monografia de mestrado. Já formado em história, durante a pandemia da COV-19, e ouvido as falas do então presidente norte-americano Donald Trump, e do ex-presidente Jair Messias Bolsonaro retomei a leitura dos arquivos do FBI, principalmente, o depoimento proferido pelo dono do famoso estúdio de animação. Os discursos com a repetida frase “*Make America Great*

¹ Com o tempo, foi encontrado livros produzidos nacionalmente que abordavam certos aspectos estudados na pesquisa, em especial a relação entre os Estados Unidos e o Brasil, destacando-se os trabalhos do pesquisador Antônio Tota.

² Existe uma grande discussão política sobre como denominar a população nascida nos Estados Unidos da América. O termo “americano” é considerado, em minha análise, ultrapassado, e indica uma posição de liderança dos Estados Unidos. Todavia, o termo “estadunidense” é demasiadamente novo, e carrega uma forte visão de oposição aos EUA, o que desejou ser evitado neste estudo. Deste modo, optou-se por um termo mais neutro, “norte-americano”, com um longo histórico formal de seu uso.

Again”, proferidos principalmente pelo grupo radical MAGA, apoiadores de Trump, levantavam a pergunta: quando foi que esta tal América foi uma grande América? Ou melhor, que América era esta? Eu sabia que havia sido durante a HUAC e um pouco depois, faltava aprofundar sobre este tema.

O projeto de mestrado, aprovado no fim de 2022, buscava compreender a relação pragmática entre W. Disney e o governo, e como estes pensamentos se perpetuaram até a atualidade. Todavia, com a análise inicial das fontes, e sua contínua expansão, observamos um termo ser repetido à exaustão: “*American Way*”. O caminho escolhido então passou a ser o estudo de sua origem, mudanças e, principalmente, consolidação da ideologia norte-americana, que havia sido a base de defesa do artista na HUAC. Esta expansão fez surgir temas atrelados ao “*American Way*” como “*Self-Made Man*” e “*American Dream*”, que precisaram ser contextualizados e relacionados com o processo de consolidação da ideologia norte-americana.

Com apoio de minha orientadora, observou-se a necessidade de expandir a pesquisa para a atuação dos Estados Unidos na América Latina, o que finalizou um quebra-cabeça que eu nem imaginava estar montado. Ao ponto em que W. Disney passou de objeto central do meu estudo, para uma linha guia, que permite um aprofundamento das nuances que formam a sociedade norte-americana no século XX. Estas nuances estão relacionadas diretamente à forma de se encarar as fontes.

No pensamento do sociólogo francês Pierre Bourdieu (1930-2002), o poder não é unitário, nenhum indivíduo ou mesmo grupo pode tê-lo em total dominação. O que possuímos na realidade são poderes concomitantes, que convivem paralelamente no mesmo espaço geográfico, que apresentam formas típicas da dominância, separando-se naquilo que podemos chamar de “campos do poder”. Um grupo de políticos, prefeitos, senadores, presidentes exercem, por óbvio, um poder político, da mesma forma que um grupo de empresários, grandes latifundiários, acionistas podem entrar na política, mas exercem, por raiz, um poder econômico.

Este último exemplo serve para demonstrar como os indivíduos de determinado poder, mesmo expandindo suas esferas de atuação, tendem a se manter sob a mesma edge. Os campos, portanto, não são linhas físicas que impedem a transição de certas elites de seu espaço de dominação para outro, um fazendeiro pode parar momentaneamente de atuar em sua chácara, espaço de um poder econômico, e torna-se deputado, passando a viver em Brasília e atuar na Câmara dos Deputados. O campo trabalhado por Bourdieu é um conjunto

de ações de determinado grupo, que definem os interesses em comum, não geográficos, torna-se quase impossível ultrapassá-lo, como também, dominar todos os múltiplos poderes.

Apenas três campos foram estudados neste texto: político, econômico e cultural. Contudo, é o conjunto de indivíduos que dominaram as novas mídias massificantes pós-Revolução Industrial e, principalmente nos dois últimos séculos, que toma maior interesse neste trabalho. Artistas de diversas formas; escritores, cineastas, desenhistas, atores e os agentes das engrenagens, editores, produtores formam um campo de poder quase mágico, já que, em diversas análises este campo apresenta-se de forma invisível, o poder cultural. Sendo, entretanto, o mais frágil de todos, no ponto em que seus agentes são facilmente reprimidos pelos seus equiparados, devido ao seu aspecto naturalmente subversivo.

A sobrevivência do poder cultural reside no mesmo princípio que sustenta todos os outros, sendo uma condição *sine qua non* a incapacidade da “unitarização” de todas as esferas do poder em um único campo, a aliança entre eles é a única forma plausível de sobrevivência às elites que as comandam. O poder cultural em sua aliança, protege-se das investidas dos outros poderes, dando segurança a aqueles que pertencem a este grupo tão frágil, e ao mesmo tempo, oferece o que possui de mais importante, sua magia invisível, conforme denomina Bourdieu, o poder simbólico.

O poder simbólico é a forma mais básica em que as elites do poder cultural utilizam de sua capacidade de controlar e moldar as mídias massificantes, deste modo controlando a população. Seu nome vem da sua própria prática; o líder cultural por meio de uma ação numa mídia que simboliza algo que gera uma aproximação, uma identificação, ou um afastamento, uma rejeição. Portanto, simbolizar é dar significado a algo às massas, uma conclusão que agrada as elites para ser aprovado. Não obstante, este poder invisível é de tom unificador, que permite colocar uma visão política, por exemplo, o liberalismo, como ponto inicial de uma nação, ou mesmo, suprimir as diferenças econômicas da expropriação dos meios de produção e da mais valia, aplicando ao indivíduo, na forma da “meritocracia”, a culpa da ausência de capital.

Compreendendo uma base de análise deste sistema podemos evoluir a discussão a um foco mais próprio, a abordagem desta pesquisa. Os campos de poder possuem condições de pesos e contramedidas situados em uma pirâmide estratificada, no seu topo, as elites, e, em cada grupo decrescente, uma imbução do poder desta elite, de forma cada vez mais diminuta conforme aproxima-se da base. Cada grupo abaixo da elite tende a defender o sistema, vivendo no desejo de adquiri-lo mais (poder) e elevar-se ao topo da pirâmide, ou o mais alto

que conseguir, enquanto foca suas energias combativas a aqueles que estão embaixo e desejam seu lugar. Pesos e contramedidas.

Para o bom funcionamento dos campos de poder é necessário um conformismo da maioria, em que, os grupos de cada etapa da pirâmide compreendam que aquele é o único sistema possível e, por isto, o único a ser defendido. Quando se perde a hegemonia, o sistema de pesos e contramedidas torna-se inócuo, destruindo os campos de poder da forma em que conhecemos, retirando do topo as elites. Toda revolução tem seu início com a desilusão ao sistema tomando conta da maioria, e este, passa a ser passível de substituição, afinal, o poder não some em uma estrutura social, apenas se modifica e se divide.

Vários pensadores trabalharam o *American Way* ao longo dos séculos XX e XXI, como Will Herberg (1901-1977), que coloca esta ideologia como uma junção das principais religiões dominantes nos Estados Unidos, criando um pensamento que favorece a liberdade e individualidade, pensamento o qual rejeito por completo. O principal pensador para se compreender a origem do estilo de vida norte-americano e o pensamento de sua sociedade é Max Weber (1864-1920), que afirma que o *American Way* tem sua origem religiosa, mas esta se perde ao longo do tempo, permanecendo apenas seus símbolos, que mantém sobre não uma força divina, mas estatal. Os conceitos trazidos por Pierre Bourdieu, embora o mesmo nunca tenha trabalhado diretamente com o pensamento norte-americano, é o que permite traduzir os pensamentos de Weber, restritos ao fim do século XIX, para a análise das fontes no século XX, e da própria sociedade neste século.

Autores como Allan Carlson (1949-) e Charles Wright Mills (1916-1962) foram fundamentais para relacionar a ideologia norte-americana com o grupo populacional que ela mais atingia, principalmente sua versão mais recente. Mills, por exemplo, vai colocar como maior importância para o “*American Way*” a relação que a classe média³, *White Collars*, tem com o trabalho. Para tal, autores como Jean Baudrillard (1929-2007) e Zygmunt Bauman (1925-2017) dão maior atualidade a esta discussão, permitindo uma análise mais independente dos fatos, que Mills não pode ter, ambos conseguem explicar como o consumo assume as lacunas deixadas pelas mudanças sociais, e como a cultura e o poder cultural participou ativamente no processo de consolidação.

³ Sobre o termo “Classe média”, ao utilizarmos, estamos diretamente pensando em um grupo norte-americano que representa a maioria populacional. Antes do século XX, definimos-os como um grupo de trabalhadores que possuem pequenas propriedades, ou realizam trabalhos livres assalariados, que podem em determinado tempo ter posse de uma pequena propriedade. Após o século XIX, sua definição muda, passando a ser todo trabalhador que realiza um trabalho liberal assalariado, com características étnicas anglo-saxãs, podendo também ser chamado de *White Collar*, devido sua vestimenta.

Aqui estamos falando de um gigantesco escopo de arquivos que se diluem em arquivos visuais, textos e até mesmo programas de áudio. A análise das fontes seguiu da mesma forma, com a suspeição dos conteúdos dos documentos, colocando-os em direto conflito com outros fatos relatados na historiografia, buscando a compreensão de suas reais intencionalidades. Por exemplo, inicialmente foi estudado um agrupamento de cartas pessoais e relatório do Birô de Investigação dos Estados Unidos, que são o grande corpo que forma os arquivos do FBI, não apenas de W. Disney, mas de outros indivíduos importantes no período como Alger Hiss, Orson Welles e Joseph McCarthy.

Para estas fontes, foi utilizado como modelo de análise o pensamento norte-americano de Pragmatismo de Charles Sanders Peirce, William James e John Dewey. O pragmatismo norte-americano afirma que as ações têm maior impacto na formação de um indivíduo do que em sua própria ideologia, um pragmático diz algo, mesmo sem concordar, caso isso gere um efeito benéfico para ele. Esta forma de compreender a sociedade aproxima-se de certos pensadores que defendem uma elite⁴ esclarecida, que compreende de forma parcial ou total as estruturas do poder que permitem sua existência, e a manipulam ao seu favor. As cartas e relatórios não são lidos, portanto, sobre a direta ótica de compreender aquilo que é falado, mas, qual era sua intencionalidade, quem proferia cada discurso e porquê. Mesmo assim, ainda é observado o texto *per si*, pela condição que em inúmeras correspondências privadas, o sutil se perde, revelando discursos mais objetivos e pessoais.

Este personalismo nas fontes, não é observado em relação aos documentos governamentais de caráter oficial e público. Utilizamos um grande número de “*Acts*”, a forma em que a jurisdição norte-americana promulga leis, como também, observamos os documentos produzidos pelo governo em consequência aos *Acts*, como manuais e relatórios de eficiência. A sutileza da compreensão das reais intencionalidades desses documentos está em ver as consequências na sociedade, as medidas e contramedidas de adaptação, caso certos *Acts* mesmo conseguido aquilo que se pregava no texto, gera consequências indesejadas ao poder político, necessitando ser revogado ou revisto. Os manuais e relatórios são uma saída muito utilizada na pesquisa, já que, com caráter interno, revelam interesses que não eram disponibilizados para a população civil.

⁴ O termo “elite”, utilizado neste trabalho, se baseia no conceito da “Teoria das Elites” de autores como Vilfredo Pareto (1848-1923) e Gaetano Mosca (1858-1941). Embora seus estudos se prendam mais a uma elite política, expondo seu uso conforme a divisão de poderes em campos, conforme visto. Para os mesmos o poder é restrito a um grupo diminuto e organizado, que mantém seu poder negando à pluralidade democrática. Podemos afirmar que as elites são o topo do funcionamento de um campo, no campo político, os presidentes, primeiros-ministros, líderes partidários, e grandes *personas*; no campo econômico, os grandes proprietários e donos dos meios de produção.

Para o audiovisual um amplo escopo de filmes e curtas animados produzidos pelos Estúdios Disney, sendo nossa principal referência para compreender as mudanças de mentalidade da sociedade e do poder cultural ao longo dos anos, e a aliança com os demais poderes. Não obstante, inúmeros outros trabalhos artísticos foram vistos e analisados, como os podcasts criados por Orson Welles para a política de boa vizinhança pela OCIAA. Desde a revolução historiográfica promovida pelos *Annales* o conceito de fontes expandiu-se e não se prende mais a apenas documentos escritos, o cinema não deve ser visto como uma representação do real, mas uma representação da visão de seus autores da realidade, uma cosmovisão centrada nos valores de seus artistas. Com isto, animações de W. Disney estudadas, como “A dama e o vagabundo” (1955), são uma representação do mundo idealizado de seu autor, e, conseqüentemente, do grupo que o mesmo defende, dotada de símbolos que buscam influenciar aqueles que assistem, devendo assim ser encarada com sua devida importância.

Para todas as fontes em idioma estrangeiro citadas utilizei a mesma abordagem, traduzi da melhor forma possível todas, colocando sua tradução diretamente no texto, para que assim não fosse prejudicado a leitura. Mantendo sua integridade, ao compreender que nenhuma tradução é perfeita, para todas as fontes traduzidas coloquei em nota de rodapé com sua versão original. Alguns textos foram propositalmente deixados em seu original, seja por seu termo em inglês ser mais conhecido e necessário para a compreensão do tema, ou por se tratar de uma expressão idiomática, ou de difícil tradução. Para esta última, coloquei em nota de rodapé sua possível tradução, como também uma explicação do contexto cultural que ela envolve.

O ano de 1941 demarca fatidicamente o início desta aliança para Walt, pela função de dois grandes acontecimentos, que, embora aparentemente não conectados, são complementares e essenciais para este trabalho. O primeiro, a greve dos animadores nos Estúdios Disney, um reflexo direto da crise à hegemonia ideológica das elites, mesmo diante do grupo populacional construído no processo de “americanização”, os “*White Collars*”. O segundo acontecimento, a marcha de Walt Disney e de um grupo de artistas ligados ao financiados pelo *Office of the Coordinator of Inter-American Affairs* (OCIAA) atuante em diversos países da América Latina, incluindo o Brasil, na primeira grande aliança entre os poderes políticos e econômicos com o poder cultural. A agência tinha como objetivos fortalecer a presença política dos Estados Unidos nos países latinos sem o uso da força física, apoiando-se em um conjunto de empréstimos e apoios financeiros, com o envio de artistas e produção de filmes, programas jornalísticos, revistas, etc.

A greve, no estudo das fontes, permitiu os primeiros passos para compreender as distintas visões entre os donos dos meios de produção, que ainda seguiam firmemente a ideologia do antigo “*American Way*” em comparação aos *White Collars*, que demonstraram-se naquele momento ideologicamente perdidos. O engajamento presente em imagens, entrevistas e parcos vídeos deram uma linha condutora para este estudo que permitiu o questionamento em outros momentos correlatos. Ao mesmo tempo, é por meio do estudo aprofundado desta greve, e os impactos que geraram sobre W. Disney, que observamos a viagem realizada pelo mesmo pela América Latina como uma grande mudança de sua mentalidade, que reflete em suas obras audiovisuais, que foram interpretadas nesta pesquisa.

Em retrospecto, desde o início da década de quarenta aos idos dos cinquenta do século XX vemos toda uma mudança de pensamento da população, destacando novamente os “*White Collars*” e sua nova versão do novo estilo de vida americano. Em relação ao Walt Disney, é o momento em que o mesmo passa de uma figura rejeitada e retrógrada pelos grevistas de 1941 a uma figura idealizada e símbolo do novo “*American Way*”. Situação mais evidente e perceptível ocorre durante as aberturas dos Parques Disney em 1955, em que a visão idílica sobre Walt torna a Disneylândia um local de peregrinação para os suburbanos americanizados.

Para perseguir os caminhos da pesquisa, dividimos essa dissertação em três capítulos, os dois primeiros capítulos foram subdivididos em três subcapítulos, enquanto o terceiro e último capítulo foram subdivididos em quatro subtópicos. O primeiro capítulo, denominado, **Ruptura e a construção da nova classe média (White Collars)**, tem como finalidade compreender como as mudanças econômicas e sociais ocorridas no fim do século XIX e início do XX acarretaram a extinção da antiga classe média que fundamentava o pensamento do antigo “*American Way*”, dando espaço a uma nova classe média, os “*White Collars*”, desprovidas de uma base filosófica, ausentes de um propósito social na nova formulação da sociedade norte-americana.

No subcapítulo 1.1, com o título, **Processos de ruptura da antiga classe média**, trazemos uma análise crítica das diferentes visões historiográficas que tentam justificar o fim da antiga classe média e o surgimento de uma nova. Para isto, analisou-se obras que tentam justificar as mudanças deste período, como *A nova classe média (White Collar)* de C. Wright Mills (1916 - 1962), além disso, apoiou-se em um conjunto de leis, manuais, propagandas e textos políticos realizados no período que abarcam as três linhas argumentativas que justificam o fim da antiga classe média. Sendo elas, a grande massa de imigrantes advindos

no início do século XX, a abolição da escravatura após a Guerra de Secessão, e a destruição das condições parcialmente igualitárias de comércio para as classes médias.

No subcapítulo 1.2, com o título, **Formação da nova classe média norte-americana (White Collars)**, damos continuidade à discussão iniciada no primeiro subcapítulo, apresentando as consequências da vitória do anglo-saxonismo na reconstrução do *American Way*. Observamos como este período pode ser dividido em dois períodos distintos, um período de unificação, que buscou unificar culturalmente a população, reduzindo por meio de leis anti-migratórias o número de imigrantes de países não saxões, como também ensinar a cultura norte-americana aos imigrantes e filhos de imigrantes já presentes no território. O segundo período, denominado segregacionista, analisou o conjunto de leis e projetos sociais promovidos por Franklin D. Roosevelt (1882-1945), que tiveram como consequência final a separação de um grupo étnico específico, os *White Collars*, em áreas privilegiadas denominadas *suburbs*.

No subcapítulo 1.3, denominado, **Relação do trabalho para a nova classe média**, buscamos compreender como a nova classe criada, os *White Collars*, foram afetadas pelas mudanças no mercado de trabalho ocorridas após o fim do antigo *American Way*. Como também, de que forma, as tentativas do *New Deal* de fortalecer a visão de um “grupo ideal” que servisse como exemplo do novo *American Way*, por meio da criação de leis trabalhistas, acabou criando um “cavalo de troia”, que fortaleceu o sentimento de revolta da nova classe média, que não se sentia mais representada pelo estado, e não se sentia mais ligado aos patrões.

O segundo capítulo, denominado **Construção do mito do Self-Made Man na nova classe média**, busca em seus três subcapítulos compreender de que forma o importante mito do *Self-Made Man* que sustenta as bases individuais do *American Way* manteve-se presente no imaginário da população norte-americana. Para isto, observou a construção biográfica de Walt Disney (1901-1966), e suas origens colocadas na pequena cidade de Marceline, como também a sua construção como empresário, e sua evolução “meritocrática” até a criação do seu personagem mais famoso, Mickey Mouse. Não obstante, o capítulo finaliza compreendendo de que forma a figura do *Self-Made Man*, como do próprio *American Way*, ainda eram muito frágeis, e entravam em direto embate com a nova classe média, sendo representada esta questão na greve de animadores dos Estúdios Disney em 1941.

O primeiro subcapítulo, deste segundo capítulo, denominado, **O mito do Self-Made Man na formação de Walt Disney**, aprofunda em uma ampla discussão bibliográfica as vivências familiares e a formação do indivíduo W. Disney, todos colocando a sua curta

passagem na pequena cidade do interior norte-americano, Marceline, como o período mais importante. Tornou-se, portanto, fundamental compreender de que forma, diante de um período de drásticas mudanças, que geravam rupturas aos ideais do passado na promulgação do novo, Marceline serviu para a biografia de Walt como um elo com o passado, sendo sua raiz com o americanismo antigo, mesmo o mesmo sendo filhos de imigrantes canadenses.

No subcapítulo 2.2, **A garagem residencial, um símbolo na construção do mito**, aborda-se o simbolismo em torno de uma garagem residencial na construção do mito dos Estúdios Disney, comum também enquanto símbolo, na ideia do *Self-Made Man*, em que um homem apenas por meio do seu trabalho e criatividade pode até mesmo em sua garagem nos *suburbs* criar uma empresa multimilionária. Buscamos entender de que forma a biografia de W. Disney é construída de forma quase heróica, tornando-se um símbolo para os *White Collars* que estavam desgostosos com a perda de prestígio devido às mudanças econômicas na primeira metade do século XX.

Finalizando o segundo capítulo, com o subtópico 2.3, **Desilusão da nova classe média e a greve dos animadores de 1941**, apresentamos como a visão do *Self-Made Man* era fundamental para a manutenção do *status quo* das elites, e como na ausência dela, os trabalhadores começavam a se organizar em sindicatos e promover greves. Para exemplificar este momento, fora escolhido estudar a greve dos animadores que acontece nos Estúdios Disney em 1941, ligada diretamente à falta de conexão da imagem de *Self-Made Man* do líder da empresa, W. Disney, com os desejos dos funcionários.

O terceiro capítulo, denominado **A consolidação do novo American Way e a perseguição aos “comunistas” pela HUAC**, finaliza a pesquisa analisando como, diante do fracasso da implementação do novo *American Way* pelo poder político surgiu uma solução advinda da política externa norte-americana, tendo como principal base para esta descoberta a atuação política de Nelson Rockefeller e a produção cultural de Walt Disney. Ao se compreender de que forma seria possível consolidar o novo pensamento americano, estudamos como por meio da House Un-American Activities Committee (HUAC), o estado norte-americano perseguiu aqueles que eram contrários aos pensamentos da nova ideologia, os perseguindo sobre a acusação de serem comunistas, e como Walt Disney teve papel ativo neste momento, tornando-se um aliado direto desta ideologia, participando de atividades atreladas a agência norte-americana FBI, em seu parque temático, Disneyland Park, que torna-se uma espécie de meca para os *White Collars*.

No subcapítulo 3.1, denominado **O bombardeiro cultural pela OCIAA**, observamos como os Estados Unidos durante os esforços de guerra durante a Segunda Guerra Mundial

criaram a Office of the Coordinator of Inter-American Affairs (OCIAA), sob a liderança de Nelson Rockefeller. Ele começou a conduzir uma aliança entre os interesses das elites do poder político, econômico e cultural, de forma a criar uma estrutura de *Soft Power* voltada diretamente ao consumo, pela instalação de um *Welfare State* aos moldes norte-americanos.

Dando continuidade a este pensamento, temos o subcapítulo 3.2, denominado **O sucesso de Walt Disney na luta cultural**. Neste, apresentamos como era a atuação tanto na América Latina como no território norte-americano das produções da OCIAA e seu impacto cultural nas populações locais. Para isto, o trabalho nos Estúdios Disney neste período foi de fundamental necessidade, já que, devido a problemas econômicos em sua empresa, W. Disney aliou-se completamente com o poder político norte-americano, produzindo um conjunto de curtas e longas-metragens que tiveram um gigantesco impacto na política de *Soft-Power* promovido por Nelson Rockefeller.

No terceiro subcapítulo do terceiro capítulo, **Pragmatismo americano por trás da caça aos comunistas pela HUAC**, voltamos nosso estudo à política interna dos Estados Unidos. Poucos anos após a experiência vista pela OCIAA, observamos que o governo norte-americano passa a adotar a visão de Rockefeller como política estatal, para isto, ele promove uma perseguição aos agentes do poder cultural não aliados, os identificando como comunistas. Este subcapítulo nos permite compreender como as ações políticas do governo norte-americano estavam atreladas a uma forte ideia pragmática, em que era necessário perseguir opositores, para que se conseguisse atingir os objetivos, utilizando para isto justificativas que não se baseavam em fatos. Walt Disney neste momento, utiliza desta oportunidade para acusar formalmente os líderes sindicalistas que fomentaram a greve em seu estúdio no início da década de 1940.

No quarto e último subcapítulo, **Consolidação do “American Way” na nova classe média**, utilizamos novamente W. Disney como exemplo para conseguir compreender como se consolidou o novo *American Way* no imaginário dos *White Collars*, e como aqueles agentes culturais que participaram ativamente deste processo foram beneficiados. Este período é conectado diretamente com a criação do primeiro parque temático dos Estúdios Disney na Califórnia, que se beneficiou economicamente com o fortalecimento de uma nova classe média. Como também, podemos observar que as produções feitas pelo estúdio naquele momento estavam diretamente ligadas à esta ideologia, a fortalecendo por meio de seus símbolos.

É necessário ressaltar que, embora as condições políticas atuais tenham fundamentado a criação deste projeto, o corpo do texto restringe-se à análise do passado. A originalidade do

texto permite a futuros pesquisadores utilizá-lo como base de análise de contextos atuais, principalmente em estudos sobre a extrema direita global. O recente uso das novas mídias como Instagram, Whatsapp, entre outros, para a manipulação de massas⁵, deve ser comparada com o uso do cinema, televisão e rádio pelo governo norte-americano, estudado aqui.

⁵ Esta manipulação da mídia para transformá-la em um instrumento alienante que fortalece as elites pode ser vista em Theodor Adorno (1903-1969) e Max Horkheimer (1895-1973) em seu conceito de Indústria Cultural, com o desenvolvimento da pesquisa, podemos observar que, com o avanço da consolidação da nova ideologia norte-americana, cada vez mais as produções de Hollywood são padronizadas, alienando a população para uma única ideologia, impedindo a crítica a mesma.

1. RUPTURA E A RECONSTRUÇÃO DA NOVA CLASSE MÉDIA (WHITE COLLARS)

A história dos Estados Unidos no século XX é uma história de mudança, a saída de um país emergente, embora com certa importância global, para a maior potência econômica do mundo, símbolo do sistema capitalista. Esta história de mudança não se restringe apenas a fatores externos, mas a questões internas comumente ignoradas, existe um Estados Unidos antes e depois do século XX, como também existe um povo norte-americano antes e depois.

Existe uma tendência de ignorar esta mudança da classe média, já que não corresponde a mera troca de nomenclaturas. Para um país cuja ideia de liberdade e oportunidade econômica formavam o pilar de sua fundação, a classe média sempre foi escolhida como um avatar da nação. Este grupo seguia determinada ideologia, o American Way, um conjunto de pensamentos que justificavam seu estilo de vida, e os abusos que as elites impunham sobre eles.

O termo é tão importante para este país que é facilmente conhecido além-fronteiras, se não por sua nomenclatura em inglês, por sua tradução mais próxima: estilo de vida norte-americano. Embora haja certos nuances, é substituído muitas vezes pelo termo “American Dream”, o sonho norte-americano. Este sonho comporta-se como uma arma de sedução até hoje presente nas propagandas e mídias do país capitalista, construída por meio de inúmeros símbolos que devem, e serão analisadas neste trabalho.

A mudança na sociedade norte-americana é tema pacificado pela historiografia, sabemos que ela ocorreu, e que a nova classe média em quase nada se assemelha com a antiga, ou pelo menos, embora fisicamente sejam iguais, seus “sonhos” não são mais os mesmos. Para tal, necessitamos primeiro estudar as origens desta ruptura, um acúmulo de confluências, acontecimentos concomitantes que destroem o status quo, mantido desde os pais fundadores da nação. Não apenas estudar os motivos dessa ruptura, mais também seus primeiros debates, afinal, estamos diante de um período distinto de outras rupturas sociais menos discreta, como a Revolução Francesa, na qual encontramos uma elite muito esclarecida e pragmática.

A mudança foi causada por três grandes fatores: a abolição da escravidão, a massiva vinda de imigrantes europeus e a evolução do capitalismo, diante a globalização tecnológica, que impede a perpetuidade da até então classe média. Cada um destes tópicos é, já na época, profundamente debatido, enquanto a abolição é trabalhada em sua hegemonia por políticas

eugenistas e leis segregacionistas, a classe média é desalocada e reconstruída em outra versão, que surge desabonada de seu “American Dream”.

Os grupos dominantes eram favoráveis às ideias eugenistas que ganhavam fôlego no fim do século XX, fazendo que, nos discursos públicos reconstrução da nova classe média ficasse muitas vezes em segundo plano, sendo a massiva imigração dos europeus o principal tema debatido naquele momento pelas figuras públicas. Os debates dividiam-se neste momento em dois grupos antagônicos, os favoráveis a imigração, que acreditavam na união dos povos como uma forma de criar o novo americano e os anglosaxões, conservadores dos símbolos americanos, e pouco propícios a aceitarem novas culturas. Não é surpreendente saber que os conservadores venceram.

Entretanto, tanto para este capítulo como para a pesquisa, a imigração não é o principal ponto a ser estudado, e, para os próprios políticos na época, não parecia ser, embora seja tão falado. A questão migracional norte-americana serviu como um “guarda chuva”, uma justificativa para moldar a nova sociedade americana sob uma nova ideologia, o novo “*American Way*”. Enquanto o temor populacional surgia diante as diferentes culturas que desafiavam o modo de vida norte-americano, o governo buscou retomar seu controle diante a sociedade, e se reconfigurar na nova ordem mundial que surgia, com os Estados Unidos cada vez mais tornando-se o centro do mundo ocidental.

Neste ponto, a pesquisa apresenta seus argumentos mais originais, no momento em que, embora a ideia de mudança seja um uníssono, de que forma ocorreu essa mudança e até quando ela aconteceu. Para a grande maioria, entretanto, é argumentado que ela dura até 1932 e 1933, início do governo de Franklin D. Roosevelt (1933-1945), poucos anos após a grande crise econômica de 1929, que fundamenta a criação dele de um amplo programa econômico e social denominado *New Deal*. Todavia, ao observar as leis, discursos, e documentos oficiais, não há tal mudança defendida por autores, mas uma continuidade, que aprende com o passado, e de forma consciente modifica suas ações criando um novo caminho.

Neste ponto, a pesquisa apresenta seus argumentos mais originais, no momento em que, embora a ideia de mudança seja um uníssono, de que forma ocorreu essa mudança e até quando ela aconteceu. Para a grande maioria, entretanto, é argumentado que ela dura até 1932 e 1933, início do governo de Franklin D. Roosevelt (1933-1945), poucos anos após a grande crise econômica de 1929, que fundamenta a criação dele de um amplo programa econômico e social denominado *New Deal*. Todavia, ao observar as leis, discursos, e documentos oficiais, não há tal mudança defendida por autores, mas uma continuidade, que aprende com o passado, e de forma consciente modifica suas ações criando um novo caminho.

Não obstante, para compreender o período, não seria apenas necessário entender as mudanças políticas, para aprofundarmos no tema social, seria necessário compreender mais a fundo o protagonista disto, o novo símbolo americano, os White Collars. Se para Roosevelt (1882-1945) e seu New Deal, o trabalho e a família eram os alicerces de construção da nova sociedade, como então era a relação com o trabalho para a nova classe média? A resposta elucida questões mais complexas que levam aos próximos capítulos.

Se as visões sobre o “*American Way*” mudam, as compreensões sobre o trabalho mudam consequentemente. Porém, estas mudanças não ocorrem ao mesmo momento, embora o que gera as mudanças, seus fatores, sejam interligados, os resultados finais não consequentemente podem ser, até mesmo, são contrários. Esta contrariedade representa uma revolta, uma crise que eclode de uma outra crise, e ameaça as elites do poder, obrigando-as a combater, como forma de subsistir.

Ao definir todos os agentes que formam nossa análise, conseguimos organizar o tabuleiro histórico. Nosso estudo se propõe a não apenas entender o novo “*American Way*” e a nova sociedade norte-americana, mas também, a nova configuração do poder, adicionando um novo grupo, o poder cultural, que embora possamos afirmar que existia antes, é neste momento que ele se consolida como um grupo essencial. A nova sociedade americana é uma sociedade da propaganda, da mídia, dos filmes, programas televisivos e magazines, e apenas entendendo sua origem, podemos estar cientes dos outros passos.

1.1. Processos de ruptura da antiga classe média

O principal objetivo desta pesquisa é conseguir compreender como o poder cultural consolidou o “*American Way*”, a ideologia do modo de viver americano. Contudo, só é possível chegarmos a este ponto proposto se, desde o início, compreendermos os pormenores que baseiam este pensamento, e, principalmente, qual grupo social ele mais aflige. Afinal, se estamos debatendo algo que planeja criar bases para como um americano deve viver, devemos primeiro saber quem é este americano?

Existe para esta pergunta duas respostas, uma curta, quanto uma resposta consideravelmente mais longa, que se modifica ao longo do tempo, e que nos obrigará a separar em diferentes momentos o *American Way* ao longo das décadas. A resposta curta, este grupo social que define o americano é a sua classe média, tendo sido em sua origem, e permanecendo até a atualidade. A resposta mais longa é que essa classe média, embora seu termo economicista leve a crer, pouco tem de importância seu aspecto econômico, fato que se

demonstra ao comparar todos os pormenores que selecionam e categorizam quem de fato é um americano de classe média, e de como o governo e sociedade rejeitam aqueles que não atendam aos requisitos, embora atendam a condição financeira necessária.

Todavia, essa classe média modifica-se ao longo do tempo de forma muito mais rápida do que a ideologia que a define, chegando ao ponto, de naturalmente romper o elo que as une. Esta ruptura leva a dois caminhos possíveis: ou a total rejeição do antigo, e a suplantação de um novo pensamento dominante, disruptivo ao quadro social existente, ou, uma readequação do antigo sistema, de forma a ainda manter suas bases de dominância. Esta última sendo de muito maior agrado pelas elites do antigo regime contestado, já que não implica necessariamente na troca dos que estão no topo, mas uma ressignificação das bases.

Portanto, torna-se impossível compreender as rupturas ocorridas no *American Way* ao longo dos séculos, sem compreender como era descrita a classe média em cada período, e as mudanças sociais que quebraram a conexão com a ideologia americana. É também possível observar as adaptações que o sistema teve que realizar para se adaptar aos novos momentos, já que, sendo até hoje o pensamento dominante na sociedade americana, vemos que não ocorreu nenhuma revolução para outra ideologia, como, por exemplo, para o tão temido comunismo.

As bases desse pensamento surgem naquilo que Max Weber (1864 - 1920) chama de união entre a ética protestante e o espírito do capitalismo, em seu livro de nome homônimo. Publicado originalmente na Alemanha em 1905⁶, o livro trata de como a religião protestante, e com isto, seus costumes, favorecem a expansão do capitalismo, não apenas isso, une-se de maneira positiva ao espírito do capitalismo (os pensamentos e atitudes de um capitalista). Na obra, o termo vocação é utilizado como um demonstrativo de eleição divina, uma prova que o indivíduo é escolhido por Deus para a vida eterna no paraíso, partindo-se no princípio que, Deus dá como sinal de sua preleção aquele que possui um sucesso material, financeiro, por meio de seu trabalho.

Weber cita, ao falar sobre o calvinismo, um trecho da confissão de Westminster de 1647: “Capítulo III (do Decreto Eterno de Deus), n. 3. Por decreto de Deus, por manifestação de Sua glória, alguns homens e anjos são predestinados à vida eterna, e outros são fadados à morte eterna.” (2002, p.79). Para os Calvinistas deste período, desde seu nascimento, seu destino já estava escrito e escolhido por Deus, não importando suas ações, já que estas não fariam o mesmo elevar-se ao céu, “De modo que, sendo o homem natural totalmente avesso a

⁶ A data possui relevância já que demonstra que a pesquisa feita pelo sociólogo alemão apenas contempla o americanismo pré-reconstrução.

este Bem e morto no pecado, não é capaz, por seu próprio esforço de se converter, ou de se preparar para tanto.” (WEBER, 2002, p.79). A salvação não era possível ser confirmada pela fala de nenhum homem, nenhum pastor poderia afirmar que seu rebanho de fiéis era o escolhido, esta confirmação caía predominantemente no sucesso econômico. O lucro pelo trabalho, a capacidade de criar um pequeno comércio e mantê-lo, era um forte indicativo forte de que o sujeito era um dos escolhidos, e, mantendo-se regrado de certos gostos “não sagrados” e de gastos desnecessários, o caminho do céu era garantido.

A ideia se mantinha mesmo em religiões protestantes que não compactuavam dos mesmos princípios apresentados nas confissões de Westminster. O pensamento que permanecia entre elas, diferente de uma ótica católica do período, em que o lucro se tornou pecado, era que o lucro servia como um sinal divino, de conexão com Deus. Todavia, o lucro não estava relacionado ao consumo diretamente⁷. Uma família em comunhão com Deus, para demonstrar sua sagrada aliança, buscava viver uma vida regrada e sem luxos.

Surgiu uma ética econômica especificamente burguesa. Com a consciência de estar na plenitude da graça de Deus e visivelmente por Ele abençoado, o empreendedor burguês, desde que permanecesse dentro dos limites da correção formal, que sua conduta moral estivesse intacta e que não fosse questionável o uso que fazia da riqueza, poderia perseguir seus interesses pecuniários o quanto quisesse, e com isso sentir que estava cumprindo um dever. (WEBER, 2002, p.132).

Todavia, quando observamos a visão do American Way no século XIX, não vemos um discurso aberto a preceitos religiosos de alguma vertente protestante, mas internalizado no termo “americanismo”. Podemos buscar a ideia de *Habitus* de Pierre Bourdieu (1930-2002) para conseguir melhor explicar este acontecimento. Ele coloca que o *habitus* é a consequência ao longo do tempo da exposição de uma sociedade diante de certos princípios, ao ponto em que, as origens do mesmo se perderam, restando apenas o costume internalizado numa população. Citando um exemplo que o mesmo coloca: “Aquele que tira o chapéu para cumprimentar *reactiva*, sem saber, um sinal convencional herdado da Idade Média no qual, como relembra Panofsky os homens de armas costumavam tirar o seu elmo para manifestarem as suas intenções pacíficas.” (BOURDIEU, 1989, p.82)

Ou seja, a ética protestante perde seu sentido religioso para a população burguesa do século XIX, embora, estes se vejam, em sua maioria, como pessoas religiosas. Um americano de classe média, que tem um pequeno comércio, vai agradecer a Deus pelo seu sucesso, mas

⁷ Observa-se que existe uma mudança da relação do consumo e do lucro ao longo da história do “*American Way*”.

em primazia, vai agradecer ao governo americano, e o fato dele se sentir americano, já que o capitalismo daquele regime permitiu seu sucesso. A ideia de que Deus escolhia indivíduos que nasciam abençoados e por isso herdariam o reino do céu, modifica-se para a ideia de meritocracia.

Esta visão é também abordada por Weber, embora ele não apresente os mesmos termos. A ideia em que os princípios culturais que definem uma população capitalista têm sua origem numa religiosidade protestante, mas que perderam suas origens ao longo do tempo.

Todavia, esta ideia absorvida, sem aparência de sua origem, requer um ambiente em que ela sobreviva, condições em que ela tenha sentido diante a sua proposta. Se a ética protestante acreditava na preleção divina apresentada por meio do trabalho, e este trabalho indicava um desenvolvimento de uma pequena empresa ou fazenda, muitas vezes de aspecto familiar, o ambiente deveria acompanhar o mesmo ritmo. Estamos falando no período, de uma classe média que ocupava quatro quintos dos trabalhadores (MILLS, 1969), que, obviamente não era formado totalmente por donos de empresas, mas, marcado por um ambiente extremamente fluido entre aqueles que eram funcionários e aqueles que iniciavam seus próprios negócios. “Esse mundo continha, na realidade, homens sem propriedade, mas havia tamanha mobilidade para dentro e para fora do nível da pequena burguesia rural que parecia não ser necessário permanecer muito tempo sem propriedade.” (MILLS, 1969, p. 29).

Era plausível, portanto, defender uma ideia meritocrática, principalmente se você fosse pertencente à classe média, maioria incontestável da população. A ideia de ser americano era uma contínua visão do “*self-made man*”, do indivíduo, que trabalhando em pequenas empresas, galga por mérito próprio a construção de sua própria. A história se comunicava em mensagem, e por meio de seus exemplos ela se refletia, o *habitus* nutria e era nutrido pelo *habitat* (BOURDIEU, 1989). O bem material, a propriedade, o meio de produção, carregava um ascetismo a aquele que o possuía, uma visão única, que mesmo não diretamente, ou seja, abertamente consciente de todo o histórico simbólico, trazia um significado social, um prestígio (WEBER, 2002).

As elites nesse sistema não chegavam a se destacar a ponto de incomodar as classes mais baixas, primeiro, por que não eram muitas, e principalmente, por que a diferença entre elas não era tão grande (MILLS, 1969). O que constatamos, é uma aliança de pensamento entre a classe média e as elites, que se uniam contra qualquer ideário que modificasse o sistema dominante, o que é justificado por Bourdieu, que coloca que existe um constante conflito entre as classes abaixo às elites durante a perpetuação do sistema de dominação. Só é possível esta classe média existir com seu prestígio se aqueles que forem contrários à

mudança do sistema forem combatidos, e, enquanto o *habitus* corresponder ao sistema ideológico vigente, enquanto a realidade corresponder a ideologia pregada pela elite, não há grande razão para a maioria revoltar-se. Afinal, para Marx (1808-1883) em *Miséria da Filosofia* (1847) citado por Bourdieu: “(...), pode-se datar o nascimento de um grupo social do momento em que os membros de suas organizações representativas não lutam só pela defesa dos interesses económicos dos mandantes mas também pela defesa e o desenvolvimento da própria organização.” (1989, p.167).

A propriedade privada era uma segurança de sua posição social, enquanto dono próspero de um negócio, mesmo que humilde, o americano médio sentia-se seguro, já que, por exemplo, um agricultor, caso fosse cuidadoso em sua administração, em períodos de grande crise financeira, poderia alimentar-se de sua produção, mesmo que diminuta, o que dava um sentimento de liberdade ao pequeno empresário (MILLS, 1969). A defesa dos ideais do “*American Way*” para a classe média significava por consequência a própria defesa da existência como classe, o que favorecia diretamente as elites, que viviam sem serem contrariadas no topo, na certeza de controlarem ideologicamente a maior parte da população, que necessita do sistema para manter o pouco prestígio que a classe média possuía. O trabalho tendo como *habitus* a antiga ideia da ética protestante, ele tornava-se indissociável a propriedade, ao mesmo tempo em que a existência incontestável das elites dependia tanto do *habitat* permitir a existência material da ideologia dominante, como de que a população dominada ter uma condição *reactivada* a aquilo que se desejava imprimir, ou seja, um produto da internalização de símbolos históricos (BOURDIEU, 1989). Reduzindo esta ideia as palavras de Mills, temos que: “Havia, portanto, uma estreita relação entre renda, *status*, trabalho e propriedade. E como o poder ligado à propriedade era tão generalizado quanto sua distribuição, nessa coincidência estava a base do caráter dos indivíduos e do equilíbrio social.” (1969, p. 31).

Todavia, não podemos dizer que era uma unanimidade no mundo político do século XIX nos Estados Unidos esta visão do “*American Way*”, a historiadora Jill Lepore (1966-) em seu livro *Estas Verdades* (2020) bem coloca que a própria ideia de como definir um cidadão americano era debatida. Compreendia-se num debate jurídico, e com isto, do poder político, extremamente extenso, que vinha desde sua constituição demasiadamente vaga diante a este tema, como vemos no artigo quarto, segunda seção, que se mantém intacta até

hoje. “The Citizens of each State shall be entitled to all Privileges and Immunities of Citizens in the several States⁸” (ESTADOS UNIDOS, 1789, Artigo IV, Seção 2)

Quem era esse cidadão? Esta pergunta se torna fundamental, principalmente durante a Guerra Civil Americana (1861-1865), como no período de reconstrução social após esta guerra que, vale ressaltar, teve sua origem num claro conflito em se definir ou não como cidadão americano a população negra americana. Um cidadão deveria ser alguém com total gozo de seus direitos, e isto, de certa forma, incluiria tanto a população negra, quanto a população de imigrantes nacionalizados e os filhos de imigrantes nascidos no país, e que ganhavam a nacionalidade americana. Todavia, se o *American Way* defendido pelas elites tinha como função unificar diferenças, e com isto, representar o que era um cidadão americano, aceitando o acréscimo destes dois grupos (população negra e imigrantes), a ideologia começava a perder seu aspecto hegemônico, e passava a ser, consequentemente, questionada.

Estamos falando de uma ruptura da ideologia, afinal, se pensarmos que o conceito de *habitus* defendido por Bourdieu requer um longo processo histórico de absorção de símbolos, tanto a população negra, liberta após o fim da guerra civil, quanto o número de imigrantes que apenas aumentava, não eram ligados culturalmente ao estilo de vida típico do americano anglo-saxão. Se a posse de terra e o trabalho nela eram as bases do sistema, a ideia de repassar acres não explorados em regiões pouco habitadas ao oeste americano parecia uma boa opção aos governantes da época⁹, uma panaceia aos problemas ideológicos emergentes. Lincoln (1861- 1865), em apoio ao seu secretário de guerra, Edwin Stanton (1814-1869), criou o *American Freedmen's Inquiry Commission*, com o objetivo de que os escravizados fugitivos conseguissem um espaço de terra, mesmo que pequeno, para trabalhar livremente, em 1864, a National Convention of Colored Men, requiriria a cidadania dos homens negros nascidos nos Estados Unidos, de forma a conseguir terras pelo *Homestead Act* (1962) (LEPORE, 2020). Destaca-se a resolução da Convenção Nacional dos Homens Negros, que busca colocar seu grupo unido aos ideais do *American Way* atuante, e por isto, cidadãos que devem receber os mesmos auxílios legais dirigidos aos homens brancos.

Resolvemos que por este meio afirmamos a nossa total confiança nos princípios fundamentais deste Governo, na força das ideias americanas, no espírito cristão da época e na justiça da nossa causa; e acreditamos que a generosidade e o sentido de honra inerentes ao

⁸ Os cidadãos de cada estado gozarão a todos os privilégios e imunidades dos cidadãos nos demais estados

⁹ Estados Unidos. Civil Rights Act. Washington, D.C.: U. S. Senate, 1866. Disponível em: <https://loveman.sdsu.edu/docs/1866FirstCivilRightsAct.pdf>. Acesso em: 16 ago. 2024.

grande coração desta nação acabarão por nos conceder as nossas justas reivindicações, concedendo os nossos direitos e a nossa plena cidadania, sob o amplo escudo da Constituição.¹⁰ (Syracuse. Anais da National convention of colored men, 4, 5, 6 e 7 Out. 1864, p.39)

A *Homestead Act* construída no período de guerra civil era bastante aberta e convidativa tanto aos imigrantes naturalizados, quanto à população negra. Aquele que fosse agraciado pela lei conseguia um território de até 160 acres, todavia, este incentivo não era acompanhado com um apoio financeiro para a construção das propriedades rurais, como também, uma fiscalização frouxa, o que permitiu diversos golpes. Mas, para esta pesquisa em específico, vale ressaltar as definições de quem poderia ou não ter esse direito, e como os mesmos princípios vão ser correspondidos com a lei de direitos civis de 1866:

(...) Que qualquer pessoa que seja chefe de família, ou que tenha completado vinte e um anos de idade, e seja cidadão dos Estados Unidos, ou que tenha apresentado sua declaração de intenção de se tornar tal, conforme exigido pelas leis de naturalização dos Estados Unidos (...).¹¹ (ESTADOS UNIDOS, Homestead Act, 1862, capítulo LXXV)

Observando comparativamente o Civil Rights Act:

(...) Que todas as pessoas nascidas nos Estados Unidos e não sujeitas a qualquer poder estrangeiro, excluindo os índios não tributados, são declaradas cidadãos dos Estados Unidos; e tais cidadãos, de todas as raças e cores, independentemente de qualquer condição anterior de escravidão ou servidão involuntária, exceto como punição por crime pelo qual a parte tenha sido devidamente condenada, terão o mesmo direito, em todos os Estados e Territórios do Estados Unidos, para celebrar e fazer cumprir contratos, para processar, ser parte e fornecer provas, para herdar, comprar, arrendar, vender, manter e transmitir bens imóveis e pessoais.¹² (ESTADOS UNIDOS, Civil rights act, 1866, capítulo XXXI)

¹⁰ 3. Resolved, That we hereby assert our full confidence in the fundamental principles of this Government, the force of acknowledged American ideas, the Christian spirit of the age, and the justice of our cause; and we believe that the generosity and sense of honor inherent in the great heart of this nation will ultimately concede us our just claims, accord us our rights, and grant us our full measure of citizenship, under the broad shield of the Constitution. (Texto original)

¹¹(...) That any person who is the head of a family, or who has arrived at the age of twenty-one years, and is a citizen of the United States, or who shall have filed his declaration of intention to become such, as required by the naturalization laws of the United States (...). (Texto original)

¹² (...) That all persons born in the United States and not subject to any foreign power, excluding Indians not taxed, are hereby declared to be citizens of the United States; and such citizens, of every race and color, without regard to any previous condition of slavery or involuntary servitude, except as a punishment for crime whereof the party shall have been duly convicted, shall have the same right, in every State and Territory in the United States, to make and enforce contracts, to sue, be parties, and give evidence, to inherit, purchase, lease, sell, hold, and convey real and personal property. (Texto original)

Como já mencionado, a propriedade tornava-se um símbolo de se tornar um cidadão, afinal, a construção americana de sociedade naquele período pregava uma forte ideia de liberdade, liberdade esta que significava uma ascensão política por meio da meritocracia. Esta liberdade meritocrática pregava que, pelas leis uma pessoa negra ou imigrante, que até então possuía um lugar subalterno na sociedade, poderia, agora apoiado pelo estado, suplantando posições antes ocupadas apenas pela população branca. Isto, obviamente, não agradou a larga classe média americana formada predominantemente por brancos, como, principalmente, pela elite, boa parte dela, em desagrado com as leis pós-guerra civil. Talvez, um dos maiores marcos seja as atitudes dubias do presidente Andrew Johnson (1865-1869), democrata que havia assumido a presidência após a morte do presidente Lincoln.

Era esperado dele uma atitude favorável às populações negras americanas, e de fato, ele era tido por muitos como um herói da abolição. Na presidência, vemos uma mudança nessa perspectiva, enquanto nos seus discursos vemos um apoio claro ao abolicionismo, e reintegração na sociedade da população afro-americana, na postura aos estados sulistas de histórico escravista, a ideia de “reconstrução” modificou-se para “restauração” (LEPORE, 2020). A liberdade dada à independência dos estados confederados permitiu a instalação dos *Black Codes*, leis que impedia diretamente a compra de propriedades como a restrição do trabalho em diversas áreas para as populações negras, quando não proibidas, criavam agressivas restrições, ao mesmo tempo que proibiam o relacionamento entre negros e brancos. O estado do Mississippi em 1865 fora um dos primeiros a implementar as *black codes*, que se destacava as punições extremamente agressivas as populações afro-americanas, enquanto extremamente leves aos brancos que pudessem cometer crimes contra este grupo.

Seção 1. todos os libertos, negros e mulatos livres podem processar e ser processados, pleitear e ser impugnado, em todos os tribunais de justiça e equidade deste Estado, e podem adquirir bens pessoais, e escolher em ação, por descendência ou compra, e pode dispor do mesmo da mesma maneira e na mesma medida que as pessoas brancas podem: Desde que as disposições desta seção não sejam interpretadas de forma a permitir que qualquer liberto, negro livre ou mulato alugar ou arrendar quaisquer terrenos ou cortiços, exceto em cidades ou vilas incorporadas, locais em que as autoridades corporativas deverão controlá-los.¹³ (MISSISSIPI, Mississippi black codes, 1866, Cap. 1, Sec. 1)

¹³ Section 1. all freedmen, free negroes and mulattoes may sue and be sued, implead and be impleaded, in all the courts of law and equity of this State, and may acquire personal property, and choses in action, by descent or purchase, and may dispose of the same in the same manner and to the same extent that white persons may: Provided, That the provisions of this section shall not be so construed as to allow any freedman, free negro, or mulatto to rent or lease any land or tenements except in incorporated cities or towns, in which places the corporate authorities shall control the same. (Texto original)

Os *black codes* de Mississippi, por exemplo, colocavam já em sua primeira seção que os negros possuíam tecnicamente as mesmas liberdades que os brancos, contudo, colocava uma gigantesca exceção, esta igualdade ia até o ponto em que o estado do Mississippi e os agentes do mesmo permitiam. De certo modo é uma corruptela do que seria a lei dos direitos civis de 1866, ao ponto que aceitava a libertação da população negra, mas colocava uma hierarquia clara, impedindo que houvesse qualquer aspecto meritocrático naquela sociedade. Os *black codes* são um reflexo de uma repreensão da elite do poder assustada pela ascensão de outros grupos que desafiavam sua hegemonia, este medo vem carregado, como Lepore colocou para Andrew Johnson na ideia de retomada, uma retomada nos estados do Sul ao espírito dos confederados, o que justifica a criação em 1866 da Ku Klux Klan no Tennessee, um destes estados amedrontados pela contestação do *American Way*.

Contudo, as elites do poder não esperavam que uma das grandes forças de destruição do antigo modo de vida americana não viria da população negra agora liberta, ou mesmo do número de imigrantes que apenas aumentava, mas de seu próprio interior, daqueles quatro quintos que formavam a classe média americana de pequenos empresários e donos de pequenas propriedades. Se a base daquele sistema era o grande número de donos de pequenas propriedades, que sustentavam um trabalho nos moldes de uma “ética protestante”, a expropriação destas em detrimento às grandes corporações e a mecanização do campo, só pode ser descrito como um desastre.

Esse desastre demorou para chegar ao campo, embora o século XIX já demarcasse um declínio do número de agricultores, ainda havia uma quantidade considerável de terras ainda não exploradas. Em 1880 eles eram ainda metade da população, contudo, no século seguinte, em 1949, compunham apenas um oitavo da população, no qual vários fatores se tornavam culpados, seja o período entre guerras, que obrigava aos países a não dependerem tanto de importações, como da própria crise de 1929 (MILLS, 1969). Todavia, nada se comparou a evolução do capitalismo, em sua destituição do modelo familiar de produção, para o modelo capitalista mecanicista. Uma fazenda em que antes, os membros de sua família dirigiam individualmente, atrelados a diversos funcionários, burros com cargas e arados, agora substituíam toda aquela mão de obra e animais por poucos tratores, segundo Mills (1969, p.39).

Essas imagens são exatas, pois na geração anterior a 1940 o número de tratores subiu de 10.000 máquinas pesadas e grosseiras para 2.000.000 de instrumentos de produção leve, manobráveis e montados sobre pneumáticos. O número de mulas e cavalos usados nas lavouras reduziu-se à metade.

O campos que ocorre nos campos, e vai se perpetuar nas cidades de maneira mais rápida e agressiva é o da expropriação das pequenas propriedades por grandes empresários. Tornava-se extremamente caro iniciar o desenvolvimento industrial de uma fazenda, e muito mais caro ainda torná-la competitiva num mercado cada vez mais enxuto de competição. A antiga visão do “*American Way*” em que um funcionário por meio do seu trabalho poderia num futuro não tão distante comprar uma terra, equipá-la para a produção e viver do fruto do seu trabalho não passava mais de um sonho. Em 1945, a concentração de terras produtivas na mão de poucos empresários era no ponto de serem apenas 2% dos produtores rurais a ocuparem praticamente 40% das terras cultiváveis (MILLS, 1969). O que significava objetivamente no grande êxodo rural deste período, e na desistência dos mais jovens à tentativa de empreenderem nos campos.

A possibilidade dessa ascensão e sua tendência é muito difícil de demonstrar. Mas um fato é certo: nos quarenta anos seguintes a 1890 o total de jovens agricultores diminuiu e, entre os que ainda se dedicam à agricultura, os que começaram como arrendatários eram 50% mais numerosos do que os proprietários desde o início. (MILLS, 1969, p. 41)

O êxodo rural indicava um acréscimo considerável de uma classe média desapropriada do campo para as cidades, e com isto, aumentando ainda mais a concorrência naquele ambiente, que, como veremos, nunca teve a força da classe média no campo, e fora ainda muito mais rapidamente destruída.

Desde o princípio, não era tão fácil construir uma loja nas cidades do zero, e seu investimento aumentava diante a evolução da tecnologia (MILLS, 1969), ou seja, as propriedades familiares eram passadas de geração em geração, mas dificilmente adquiridas, ou mesmo criadas do zero.

O problema estava exatamente no avanço tecnológico e do próprio capitalismo, enquanto no campo, leis como o *Homestead Act* indicavam ainda uma grande área de expansão, e até mesmo, de apoios governamentais para se ter a pouquíssimos custos em uma terra, mesmo que sem a capacidade de cuidá-la, isto não ocorria nas cidades. A rápida evolução tecnológica, dava vantagem a aqueles com maior poder econômico, e com isto, maior capacidade de acompanhar as novas invenções, aumentando sua produção e reduzindo o custo de produção, aumentando a régua entre gastos, custo e lucro. Na visão simplista, uma meritocracia galopante, na visão do pequeno empresário das cidades, um tubarão faminto.

Esse tubarão é destacado em dois pontos, no devoramento de pequenas empresas, expandindo com isso o próprio negócio em novas filiais, como na monopolização do próprio

mercado, impedindo que pequenos empresários surjam, falindo-os antes mesmo de se tornarem um risco, e necessitar de serem comprados. Não que isso impedisse a classe média no fim do século XIX e início do XX de tentar, já que estavam imbuídos na mentalidade empreendedora que havia sido dominante até então. “Durante os quarenta anos que precederam a II Guerra Mundial, o número de firmas existentes aumentou de 1 para 2 milhões, mas, no mesmo período, cerca de 16 milhões de novas firmas foram fundadas, e pelo menos 14 milhões encerraram suas atividades.” (MILLS, 1969, p. 44)

O que observamos é que, das empresas familiares, surgem grandes corporações de lideranças familiares, mas que não mais pertencem ao mesmo grupo dos pequenos empresários de classe média. Estamos aqui falando de grandes elites econômicas, destacando-se famílias como os Fords e os Rockefeller que, devido a ascensão neste momento, vão assumir papel de extrema importância para a política Norte-Americana no futuro. O que faz começar a surgir uma crítica no pensamento da classe média nas cidades, que já não se veem mais relacionadas num mesmo grupo, devido a que, embora, com muitas aspás, tanto os Rockefeller quanto o dono de uma pequena padaria em uma cidade do interior caminham por uma ideia comum, as condições econômicas em que os dois passam são totalmente diferentes. O primeiro impacto disso, que vai se desenvolver com maior força ao longo do século XX é o distanciamento dos discursos, o que não era comum nos séculos anteriores. Para compreender o distanciamento gerado pela concentração do mercado em grandes corporações, Mills afirma que: “Em 1939, 1% de todas as firmas do país - 27.000 gigantes - empregava mais da metade das pessoas colocadas no comércio e indústria. Há cerca de trinta anos, três quartos das sociedades anônimas americanas têm recebido apenas 5% do total da renda das empresas.” (1969, p.45).

O que economicamente passa a acontecer é a perda da liberdade para o pequeno empresário. Mesmo diante da alta taxa de falências, caso uma empresa familiar pequena consiga de certa forma se manter, e não ser adquirida por uma maior, devido a grande concentração da indústria em poucas corporações de gigantesco porte, essas passam a ter um grande poder coercitivo no mercado. As empresas menores tornam-se empresas satélites, suprindo as maiores com produtos específicos, tendo sua subsistência por meio de contratos de exclusividades, e de um controle a sua linha de produção e venda - *full line forcing*. (MILLS, 1969).

Esta mudança empresarial que se abre no século XX pela evolução do capitalismo surge pela necessidade de aumentar a produção, elevando-o com isto o consumo, e ainda, a necessidade de existir grandes corporações, que pudessem, por meio da tecnologia, grande

amálgama de tudo, acompanhar esta necessidade. O formato em que a classe média produzia em suas pequenas propriedades não era o voltado a grande vazão de produtos, como também, não conseguia acompanhar a distribuição em contexto nacional, quiçá global (MILLS, 1969). A destruição, portanto, da classe média empresarial nas cidades aconteceu de forma muito mais rápida que a do campo, principalmente porque as grandes empresas se vendiam como uma continuação desta produção familiar, como também, devido ao reduzido mercado, o que fazia esta ser a única forma pensada por eles (elite) de escalonar a produção e com isto os lucros.

Mas, no momento em que a classe média, base do *american way*, perde sua conexão, ela passa a questionar o próprio sistema. O *Habitus* é construído na forma de posse, no “que implica a posse do possuidor por aquilo que ele possui” (BOURDIEU, 1989, p. 84), quando então, o ambiente da estrutura social, o *Habitat* modifica-se ao ponto do sistema até então torna-se irreconhecível, com a ruptura do elo que liga o indivíduo aos símbolos contidos no interior mental do mesmo, o sentimento de posse é perdido. A perda deste sentido de posse causa, conseqüentemente, a destruição da pirâmide de dominação, no ponto em que o rei-sol, que mantinha-se incontestável ao topo, não é mais visto como Deus. Não é a posição do Rei-Sol que se mantinha esta pirâmide, ou seja, não é a elite que mantém um sistema, mas as estruturas que a formam, e ideia do movimento perpétuo.

Ele reside nas acções e nas reacções dos agentes que, a menos que excluam do jogo e caiam no nada, não têm outra escolha a não ser lutar para manterem ou melhorarem a sua posição no campo, quer dizer para conservarem ou aumentarem o capital específico que só no campo se gera, contribuindo assim para fazer pesar sobre todos os outros os constrangimentos, frequentemente vividos como insuportáveis, que nascem da concorrência. (BOURDIEU, 1989, p. 85)

Com a destruição da concorrência tanto no campo quanto nas cidades sob o domínio direto das grandes corporações, criadas pela evolução do capitalismo, perdia-se a esperança de subir na escala social por meio do empreendedorismo. Ao mesmo passo que, as grandes corporações cada vez mais exigiam trabalhadores especializados, que requerem uma formação académica universitária, que até então não era predominante na sociedade. Desabonados da esperança, e sob o risco de não conseguirem mais se manter nos mesmos padrões comuns da classe média americana, vemos uma mudança inicial de mentalidade, em que os pais não ensinam mais o negócio aos filhos para que se passasse de geração em geração, mas incentivaram a formação académica em trabalhos liberais, principalmente trabalhos dentro das grandes empresas. Este grupo será catalogado em inspiração a sua

vestimenta comum, ternos e roupas formais, pessoas do colarinho branco, em inglês, *White Collars*.

Portanto, são três fatores que levam ao antigo *American Way* ter seu total descrédito como uma ideologia dominante: o elevado contingente de imigrantes chegando aos Estados Unidos da segunda metade do século XIX até o início do século XX, recebendo cidadania, e tendo filhos nascidos americanos; a abolição da escravidão pós-Guerra de Secessão, e a cidadania aos povos negros, que exigiam uma igualdade racial; e, principalmente, o fim da antiga classe média. Cada um afetava um aspecto específico do sistema que havia presente até então, os imigrantes não possuíam nada próximo a cultura típica americana do período, e embora acreditassem na ideia do sonho americano, de conseguir construir uma nova vida do zero, pela força do trabalho, pouquíssimos estavam dispostos a mudar costumes, ou aspectos de sua cultura realizados dentro de casa, a aproximação do *Habitus* necessário. A população negra americana seria a mais próxima culturalmente, haviam começado a receber cidadania em massa, contudo, um fator dominante em toda elite americana impedia sua integração, o racismo. E a classe média, embora tivesse todos os aspectos culturais necessários, que a fizeram ser a base do sistema por anos, foram expulsos pelo mesmo, uma crise do ambiente contra os símbolos.

Obviamente preocupados, as elites, tanto políticas, quanto econômicas, começaram a buscar alternativas para a quebra do sistema. Neste ponto, observamos uma aberta discussão entre dois grupos com ideias muito díspares, que tentavam traçar uma linha para a nova realidade do século XX na América, os defensores do anglo-saxonismo e os defensores do multiculturalismo. O grupo do anglo-saxonismo é uma continuação direta dos defensores do antigo *American Way*, que, como o nome diz, acreditam na ideia que a melhor cultura possível para os Estados Unidos é a capitalista protestante, a mesma que havia criado os moldes da origem desta nação, e que esta deveria não apenas ser a predominante, como única forma de pensamento vigente, já que era o braço direto da civilização, indicando que os imigrantes e negros eram incivilizados, e necessitavam serem “americanizados”. Estes se diferenciavam no próprio princípio argumentativo dos multiculturalistas, que não devem ser confundidos como defensores do “*melting-pot*”, termo que será utilizado por ambos os lados; para este outro grupo, o futuro da nação era o sucesso dela por meio da mistura homogênea de todas as culturas existentes na América, uma ideia muito presente nos conceitos de globalização do período, em que os avanços tecnológicos quebrariam de certa forma as fronteiras.

As preferências da elite ao primeiro pensamento eram bastante óbvias, antes de se tornar o primeiro presidente eleito no século XX americano, Theodore Roosevelt (1901-1909) publicou na revista *The Forum Magazine* em 1894 suas ideias sobre “americanismo”, aqui no contexto mais amplo, de patriotismo, mas isso faria, como em outros textos, que o termo americanismo se torne sinônimo de anglo-saxonismo. No documento, Roosevelt coloca-se numa luta contra os falsos patriotas, os *scoundrels*, que usam a palavra “reforma” de maneira a apenas agradar seus escusos interesses, contudo, o futuro presidente não explica quais seriam as corretas reformas, mas deixa bem claro qual grupo a palavra “*americanism*” deveria ser aplicada, e neste tópico, ressalta o seu sentido, a priorização estas pessoas, torná-las verdadeiramente americanas, ao menos, aos princípios anglo-saxões.

O terceiro sentido em que a palavra “americanismo” pode ser empregada é com referência à americanização dos recém-chegados às nossas costas. Devemos americanizá-los em todos os sentidos, no discurso, nas ideias e princípios políticos, e na sua forma de encarar as relações entre a Igreja e o Estado. (...); queremos apenas americanos e, desde que o sejam, não nos importamos se são nativos, irlandeses ou de ascendência alemã.¹⁴ (ROOSEVELT, 1898)

Sem o apoio dos membros da elite como Roosevelt, os multiculturalistas ficaram isolados, desapropriados de qualquer poder de convencimento. Poucos pensadores conseguiram ganhar força nacional, e poucos textos tiveram importância, não se destacando nenhum grupo independente que defendesse as ideias de uma união de povos, pelo contrário, o que se encontrou no período da Primeira Guerra Mundial fora um amplo conjunto de organizações de imigrantes pro americanização, principalmente com medo de represálias dos governantes. Era necessário, segundo o governo, pelo esforço de guerra retirar da nação os “*hyphenates*”, termo sem tradução direta, mas que seria algo como infiltrados na nação.

A Grande Guerra transformou a doutrina original dos assentamentos, baseada na noção de que o público americano deveria respeitar as contribuições culturais dos imigrantes, numa cruzada para preservar os ideais americanos e livrar a América dos “*hyphenates*”. A nova abordagem centrou-se em reformas, políticas e esforços sociais que priorizavam a unidade nacional, em vez da mente aberta. (HANLEY, 2012, p. 31)

O que restou então para este grupo fora a crítica, uma espécie de *Jiminy Cricket* (Grilo falante) que tentava dar uma consciência mais social e humanitária a um grupo que, vitorioso

¹⁴ The Great War transformed the original settlement house doctrine, based on the notion that the American public should respect immigrants’ cultural contributions, into a crusade to preserve American ideals and rid America of “hyphenates.” The new approach focused on reforms, policies, and social efforts that prioritized national unity, instead of open-mindedness. (Texto original)

dessa luta por uma visão de futuro, começaram a aplicar um conjunto de leis que tentavam moldar drasticamente a formação social que vinha acontecendo. Dos críticos, o que mais se destacou foi Randolph S. Bourne (1886-1919), importante escritor e intelectual americano, em seu texto *Trans-nation America*, publicado em 1916, período da derrocada do movimento defendido por ele. O autor diretamente critica a elite americana que construiu o americanismo como um sistema segregatório, que ignora outras culturas e coloca no pedestal a cultura dos ingleses. Perguntando-se, com isso, se de fato existia uma democracia americana, ou mesmo se o país poderia se chamar democrático defendendo tais questões. Sua contrapartida será a defesa de uma visão cosmopolita de mundo, um mundo sem fronteiras, que poderá ser feito na próxima geração, feita pelos filhos dos imigrantes, nascidos no país. Todavia, o texto é uma carta de derrota, e um pedido para os imigrantes olharem para o lado que escolheram defender, se de fato aquela liberdade do cambaleante modo de vida americano era real.

Mas se liberdade significa cooperação democrática na determinação dos ideais e propósitos e das instituições industriais e sociais de um país, então o imigrante não foi livre, e o elemento anglo-saxónico é culpado exactamente daquilo de que todas as raças dominantes são culpadas em todos os países europeus: a imposição da sua própria cultura aos povos minoritários.¹⁵ (BOURNE, 1916, p. 7)

Talvez, observando a crítica feita neste texto, podemos argumentar que o conceito de cidadão nos Estados Unidos que gerou a guerra de Secessão, embora o Norte tenha ganhado, e defendido que ela fosse aplicada à população negra e imigrante, nunca foi de fato verdadeiramente aplicado. Defendê-la significaria abdicar de sua própria posição no topo da pirâmide social, o que, num período de estabilidade da antiga classe média, e estabilidade no sistema, pudesse não passar de uma suposição, mas, agora, no momento de crise, tornava-se realidade. Por isto, o processo de americanização terá tantas ideias típicas dos confederados, ao mesmo tempo em que se une ao capitalismo tecnológico encabeçado pelos *Yankees*, porque a união dos dois grupos antes inimigos, significava a perpetuação do *status quo*. De modo, que a crítica de Bourne, afeta ambos partidos políticos, Democratas e Republicanos, que no contexto macro, pouco se diferenciavam.

Deixe o anglo-saxão se perguntar onde estaria se essas raças não tivessem surgido? Deixemos que aqueles que sentem a inferioridade dos imigrantes não-anglo-saxões contemplem aquela região dos

¹⁵But if freedom means democratic cooperation in determining the ideals and purposes and industrial and social institutions of a country, then the immigrant has not been free, and Anglo-Saxon element is guilty of just what every dominant race is guilty of in every European country: the imposition of its own culture upon the minority peoples. (Texto original)

Estados que permaneceu a mais distintamente “americana”, o Sul.¹⁶ (BOURNE, 1916, p. 7)

Embora a eloquência e profundidade de Bourne e dos outros multiculturalistas, não passou além disso, uma crítica com pouco efeito na realidade. O que realmente marcou o período inicial da americanização, da reconstrução e retomada do *American Way*, foram as discussões sobre de que forma esta proposta poderia ser melhor aplicada tanto para a população imigrante, quanto para a população negra. Como metodologia para quase todas as decisões do período, o novo pensamento pseudocientífico, inspirado na teoria da evolução das espécies de Charles Darwin (1809-1882), e na ideia do progresso civilizatório pela ciência e tecnologia, que gerou a *Belle Époque* na Europa, a eugenia. A eugenia focava em combater tanto os imigrantes quanto a população afro-americana, contudo, nos textos dos médicos e eugênicos na época, eles quase sempre focavam na população negra.

Um artigo denominado *National Eugenics in Relation to immigration* de Robert DeCourcy Ward (1867-1931) publicado em 1910 na revista científica *The North American Review* é uma demonstração direta de como a eugenia marcou os processos de americanização. A justificativa para a americanização e separação dos povos, principalmente dos brancos dos outros, é que, essa miscigenação, causaria uma geração de pessoas violentas, incivilizadas, burras, como prova, ele considera o tamanho do crânio das crianças de Nova York, cidade conhecida por sua alta contigência de imigrantes e negros. Contudo, ele afirma que, embora segundo ele os imigrantes sejam naturalmente mais burros que a população branca, eles podem ser educados, chegando a um platô comum a “raça”.

A oportunidade vista por Ward será compartilhada pelos governantes conforme veremos, de poder selecionar uma “raça” perfeita, aproveitar o período de construção e reconstrução, para criar um verdadeiro americano, elevado em todos os aspectos se comparado a qualquer outro povo ou “raça”. Segundo suas palavras:

Nós, nos Estados Unidos, temos uma oportunidade única na história para a prática dos princípios eugênicos. Nosso país foi fundado e desenvolvido por homens e mulheres escolhidos. E hoje, selecionamos nossos imigrantes através de exemplares próprios de cada raça para serem os pais de nossos futuros cidadãos.¹⁷ (WARD, 1910, p. 63)

¹⁶Let the Anglo-Saxon ask himself where he would have been if these races had not come? Let those who feel the inferiority of the non-Anglo-Saxon immigrants contemplate that region of the States which has remained the most distinctively ‘American,’ the South. (Texto original)

¹⁷ We in the United States have an opportunity which is unique in history for the practice of eugenic principles. Our country was founded and developed by picked man and women. And to-day, by selecting our immigrants through proper specimens of each race to be the parents of our future citizens (Texto original)

As ideias de Ward tiveram grande repercussão, principalmente por estados americanos com um forte histórico de racismo. Em 1925 no estado da Virgínia, temos o relatório *Eugenics in Relation to the New Family and the Law on Racial Integrity* publicado na parceria do órgão oficial do estado o *Bureau of Vital Statistics*, do *State Board of Health* da cidade de Richmond, que, como coloca o nome, é um relatório das tentativas de purificação racial aplicadas naquele estado, no processo de americanização.

Como o documento coloca, o Birô foi criado como parte de um esforço para permitir estudos genéticos na população de Virgínia, para combater com todos os meios necessários os perigos que surgem no futuro próximo. Para isso, a necessidade da criação e imposição de leis raciais, sob o argumento que o relacionamento inter-racial geraria filhos deformados, naturalmente burros e com tendência a criminalidade e violência, como vemos, uma continuação das ideias de Ward.

Como tais pessoas tendem a ser atraídas apenas para pessoas do mesmo tipo, é quase certo que seus filhos sejam do mesmo tipo ou de pior tipo. A insanidade, a tendência ao crime e a imoralidade também são quase certamente transmitidas aos filhos, especialmente quando, como é frequentemente o caso, ambos os pais são da mesma classe.¹⁸ (PLECKER, 1924, p. 5-6)

O documento coloca como critica outros estados americanos que não estão aplicando leis raciais da forma correta, em especial o estado de Columbia, que permitia naquele momento o casamento “inter-racial”, como outros dezenove estados do Norte. Não que estes não participassem do movimento do americanismo, mas, o próprio histórico dos estados nortenhos levava a crer, que a segregação tomava fôlego no subjetivo, e nas aplicações das leis segregacionistas de aspecto federal. O *State Register of Vital Statistics* da cidade de Richmond tem uma declaração direta como esse americanismo se ligava a eugenia:

O desembarque do colono inglês na ilha Jamestown, na Virgínia, em 1607, marcou a inauguração do que talvez seja o empreendimento mais importante da história da humanidade. Significava que a civilização anglo-saxônica já não estaria confinada às Ilhas Britânicas (...), para se tornar, em última análise, a maior nação sobre a qual o sol alguma vez brilhou.¹⁹ (PLECKLER, 1924, p. 12)

¹⁸As such persons are apt to be attractive only to those of the same type, their children are almost sure to be of the same of worse kind Insanity, tendency to crime, and immorality are also almost surely transmitted to their children, especially when, as is frequently the case, both parents are of the same class. (Texto original)

¹⁹ The landing of English colonist on Jamestown Island in Virginia in 1607, marked the inauguration of perhaps the most important undertaking in the history of mankind. It meant that Anglo-Saxon civilization was no longer to be confined to the British Isles (...), ultimately to become the greatest nation the sun had ever shone upon. (Texto original)

A formação de estruturas estatais atreladas ao processo de americanização da população passou a se tornar quase que obrigatório. Os estados sulistas apoiavam-se abertamente em pensamentos racistas, como vistos no relatório, contudo, os estados do Norte, embora não abertamente, seguiam uma mesma estrutura racista. A chave para se compreender isto, é compreender que, com o anglo-saxonismo tornando-se o pensamento vencedor, toda a nação passou a seguir por um caminho único, que representava uma contínua perpetuação de práticas racistas e xenofóbicas.

Observamos nas fontes um crescente debate sobre este tema nos estados, principalmente nos estados sulistas em que os discursos anglosaxoes eram retroalimentados pelos discursos eugenistas. Este debate manteve sua igualdade até que fatores externos desbalancearam a discussão, que diante a sentimentos nacionalistas, e com a maior aproximação dos Estados Unidos com a Inglaterra, tornou-se muito difícil para os defensores da imigração e das diferentes culturas terem voz, principalmente quando boa parcela dos imigrantes com voz política eram de origem alemã. A vitória de um grupo permitiu a formação de uma nova classe média norte-americana, que, devido as suas vestimentas, ganhou o nome de *White Collars*.

1.2. Formação da nova classe média norte-americana (White Collars)

Com o fim da Primeira Guerra Mundial, o que já representava uma vitória dos anglosaxoes, tornou-se incontestavelmente a única ideologia aceita. Em 1915, o governo de Woodrow Wilson (1913-1921) cria o *National Americanization Committee* (NAC). O comitê tinha como principal objetivo encontrar formas de americanizar os imigrantes, filhos de imigrantes e americanos, que podemos colocar aqui, embora não esteja explicitado, a população negra.

A frase proferida por Roosevelt em 1894, “We must Americanize them in every way”, começava a ganhar materialidade. Na figura de Frances Kellor (1873-1952), que se tornara a vice-presidente da NAC, e parte do executivo do *Committee on Immigration* do *U.S. Chamber of Commerce*, a educação formal passou a ser parte fundamental do americanismo (CARSON, 2003). Ela observou que 78% dos Nova Iorquinos eram ou imigrantes, ou filhos de imigrantes em 1910, e que a chave para a americanização de um número tão grande de imigrantes estava nos colégios públicos americanizados, que atingiam os dois pontos mais vulneráveis da resistencia ao processo, as crianças e as mães (CARSON, 2003). Kellor

transformou o claro machismo e patriarcalismo nas políticas de americanização, numa figura muito mais palatável, o maternalismo.

Ao utilizar as crianças como iniciação do processo de americanização, Kellor esperava que elas se comportassem como intérpretes do “*American Life*” (CARSON, 2003). Ou seja, no modelo paternalista, em que a mulher apresenta seu aspecto dominante, o materno, o de cuidar dos seus filhos, a criança passaria a passar os símbolos aprendidos dentro de casa, passando-os para a mãe, e consequentemente aos pais. Kellor era grande defensora de uma prática de americanização suave, num sistema orgânico, que as próprias instituições de imigrantes iriam apoiar o sistema.

*Em suma, os maternalistas sustentavam que a universalidade da maternidade era mais forte como força de unidade social do que as diferenças étnicas e culturais que tendiam a empurrar para a divisão social. Definiam a família como o verdadeiro caminho do americanismo e sustentavam o papel da mãe, juntamente com o salário mínimo familiar, como o seu programa económico e político de renovação.*²⁰ (CARSON, 2003, p. 47)

Kellor é um exemplo de um momento ímpar nesta construção de um novo *American Way*. O processo de americanização para muitos autores vai de 1880 até 1920, um primeiro período marcado por uma discussão entre o *Anglo-saxonism* e o *Multiculturalism*, e durante e após a Grande Guerra, pela abertura de instituições voltadas a culturalização dos imigrantes aos modos “americanos”, por leis de restrição a imigração, e projetos eugenistas. Neste trabalho, parto de uma categorização de tempo maior para o processo de americanização, e reconstrução do *American Way*, no qual o divido em duas partes complementares, o primeiro, que vai desde o período já conhecido pelos historiadores como o de americanização, todavia, expandindo por mais uma década. O segundo período, que corresponde comumente a um conhecido e muito bem demarcado período da política americana, ressignificando-o à uma continuidade de um sistema já existente.

A primeira fase, o Período de Unificação, de 1880 a 1932, demarca-se principalmente pelos discursos proferidos pelas elites políticas e econômicas na necessidade de unificar os diferentes povos e culturas sob uma única bandeira, na ideia que, tanto imigrantes quanto, em menor caso, negros poderiam ter as mesmas oportunidades caso aceitassem o processo “civilizatório”. Seu primeiro momento, é marcado por debates e uma briga ideológica para se definir qual seria o pensamento dominante de unificação da nação, no qual, o

²⁰ In short, the maternalists held that the universality of motherhood was stronger as a force for social unity than were those ethnic and cultural differences that tended to push toward social division. They defined the family as the true crucible of Americanism, and held up the mother’s role along with the family wage as their economic and political program for renewal. (Texto original)

anglo-saxonismo tornou-se vitorioso. O segundo momento, tem seu início em 1915 com a criação do NAC, mas que apenas toma fôlego, de fato, como um plano contínuo do estado americano em 1917, demarcado pelo primeiro grande projeto de americanização pela educação e da primeira grande lei contra a imigração, ano que se destaca pela entrada dos Estados Unidos na Grande Guerra, e numa maior justificativa social para tais projetos.

O segundo momento, o Período de Segregação, de 1933 a 1938, é, o que comumente a historiografia americana definiu como *New Deal*. Todavia, não o coloco como uma ocasião distinta às ideias políticas promovidas anteriormente, ou um plano original gerado pelas consequências da crise financeira de 1929, O *New Deal* é uma clara continuação do americanismo, que diferente do primeiro período não pregava mais uma unificação, mas a elevação de uma classe específica, os *White Collars*. O conjunto de leis presentes aqui, embora tenham como função mais exposta, ou seja, aquilo que era mais propagandeado, a reconstrução econômica, levavam em conjunto a uma construção muito específica de uma família americana, e a colocavam como um modelo do sonho americano.

Se o primeiro período desse longo processo reconstutivo era o de unificar os diferentes povos sobre uma mesma bandeira ideológica, era necessário a realização de dois pontos: inicialmente, impedir o constante fluxo crescente de imigrantes, reduzindo-o ao máximo, a fim de conseguir administrar a entrada de diferentes ideias contrárias ao “espírito americano”. O segundo ponto, educar as populações imigrantes, uma ideia já defendida por Kellor, e que só ganhava cada vez mais força na edge da ideia do maternalismo. Esta linha de pensamento demonstra-se correta quando observamos o ano de 1917, demarcado pela imposição de duas leis, cada uma atingindo uma dessas necessidades tão primárias, o *Smith-Hughes Vocational Training Act* e o *Immigration Act "Barred Zone Act"*.

O *Smith-Hughes Vocation Training Act* em sua primeira sessão coloca como principal função desta lei apoiar os estados da federação na contratação de professores, como supervisores e outras áreas adjacentes que apoiassem os profissionais da educação nas áreas da indústria, campo e economia doméstica. O financiamento conseguia criar em diferentes estados uma sequência lógica de educação, que envolvia diretamente a relação trabalho e patriotismo.

Ao observar o lado feminino afetado pelo *Smith-Hughes Act* temos a educação doméstica ganhando protagonismo, ao propor ensinar a jovens mulheres como cuidar de suas casas aos moldes do estilo de vida americano. Jane Addams (1860-1935), ganhadora do Nobel da paz, já era um exemplo desse processo de educação, principalmente em suas ações com seu projeto da *Hull House*, casa de acolhimento e educação às populações imigrantes,

ensinando sobre os valores das comidas e hábitos domésticos americanos (CARLSON, 2003). A lei de 1917 então deu um forte apoio a instituições como a criada por Addams, que associavam o movimento sufragistas a um movimento próprio da americanização.

A cooptação das sufragistas para o processo de americanização acabou se tornando o movimento padrão do poder político, que de certa forma, evitava problemas diante das feministas radicais aos padrões da época, apoiando uma visão muito mais moderada da mulher na sociedade. A *National American Woman Suffrage Association* (NAWSA), fundada em 1890, foi uma dessas organizações cujas ações passaram a acompanhar um interesse direto dos políticos pelo processo de americanização pelo maternalismo.

Para não considerarmos apenas as ações maternalistas das sufragistas como um esforço de guerra, observamos em 1920, numa publicação especial da *Woman Citizen*²¹, um jornal feminista, em 14 de fevereiro, uma continuação dos tópicos propostos em 1917. Numa propaganda, vemos uma sala de aula voltada para crianças filhas de imigrantes, escutando uma música numa vitrola, centro focal do merchandising. A sala de aula é um reflexo das políticas públicas de educação voltadas ao ensino de inglês a imigrantes, como todos os outros projetos debatidos desde Kellor, e que se relacionava diretamente ao projeto das associações sufragistas, onde aconteciam parte destes projetos educativos. Lendo a chamada da imagem publicitária, isto fica bem mais claro: “A ideia do Canto Comunitário dos dias de guerra deve ser perpetuada. É produtivo de um bem imensurável neste movimento saudável de americanização. Nada é mais unificador e democrático do que cantar em grupo velhas canções familiares e patrióticas.”²² (WOMAN CITIZEN, 1920)

O *Immigration Act*, diferente do *Smith-Hughes Act*, não possuía um interesse aos imigrantes já presentes no território americano, mas em restringir o aumento do contingente já existente no país, conseguindo promover, ao longo do tempo, sua redução. Estamos falando de uma sociedade dominada por elites defensoras de ideias racistas e xenófobas, contudo, que apresentava ainda grupos imigrantes com certo poder político, como os germânicos. Se esta elite desejava criar uma sociedade mais próxima aos moldes anglo-saxões, suas primeiras leis de restrição deveriam atingir um grupo racial minoritário, com um histórico já presente de perseguição no território nacional.

A *Chinese Exclusion Act* de 1882 já era um prenúncio dessa manobra, desde a grande imigração de chineses devido a corrida do ouro e o desbravamento do Oeste, a população

²¹ Ver fotografia, no anexo 1.

²² The Community Singing idea of war days must be perpetuated. It is productive of immeasurable good in this wholesome movement of Americanization. Nothing is more unifying and democratic than the group singing of old familiar and patriotic songs. (Texto original)

americanizada destilava forte preconceito contra asiáticos. A lei de 1917 vai ser um acréscimo da mesma ideia preconceituosa, tanto que ganha a alcunha de *Asiatic Barred Zone*, por criar uma barreira gigantesca de proibições migratórias sobre diversos países asiáticos, com pouquíssimas exceções como o Japão, que possui acordos próprios com os Estados Unidos. O apoio se dava em muito as próprias ligas americanas contra imigrantes que já existiam, principalmente na costa oeste americana onde o fluxo era muito mais considerável, a *Asiatic Exclusion League* (AEL), representava um sentimento comum na população do período, os asiáticos eram postos como espantalhos ao desemprego gerado pela mudança do próprio sistema capitalista americano, outras ligas de menor relevância promoviam relatórios sobre suas ações de combate aos imigrantes asiáticos, como a *Anti-jap Laundry League*.

A pequenez dessa liga tornou-se um símbolo das classes subalternas, financiadas pela elite dominante, a fim de se perpetuar no poder que tanto Bourdieu (1989) fala. Ao mesmo tempo, como uma primeira grande lei anti imigratória foi tão bem aceita inicialmente, já que não afetava o aspecto “branco” da sociedade americana, afinal, como esta liga colocava em seu relatório de 11 de janeiro de 1912, eles lutavam por uma manutenção do *status quo* dos homens brancos num país de homens brancos. O grande sucesso para este grupo fora conseguir evitar que os japoneses em São Francisco retirassem licenças para abrirem lavanderias na cidade, e que ainda lutavam para conseguir atingir essa proibição aos chineses, mas tornavam-se mudos diante a expropriação comercial que a classe média branca estava sofrendo pelas elites brancas daquele país.

Tendo sido um sucesso, o governo americano se sentiu confortável em evoluir seu processo de americanização. Se, inicialmente, a questão era, como colocavam as ligas, deixar a América “branca”, com as leis seguintes passou a ser, qual tipo de “branco” faz um americano. Neste quesito, se a ideia inicial de todo processo de americanização era o anglo-saxonismo, como a defesa de um passado americano idealizado, distinto daquilo que realmente fora, era necessário calçar estas vontades em algum aspecto sólido, como a cultura, de origem inglesa, e os aspectos da população passaram a ser decididos pelos imprecisos censos populacionais. O *Emergency Quota Act* de 1921 tornou-se, nessa cadeia evolutiva, a continuação direta do *Immigration Act*. O ato legal tinha um objetivo até que conciso em sua escrita, como vemos na sua segunda seção.

Seg. 2. (a) Que o número de estrangeiros de qualquer nacionalidade que podem ser admitidos nos Estados Unidos, de acordo com as leis de imigração em qualquer ano fiscal, será limitado a 3 por cento do número de pessoas nascidas no estrangeiro de tal nacionalidade residentes nos Estados Unidos, conforme determinado pelo censo dos

Estados Unidos de 1910.²³ (ESTADOS UNIDOS, Emergency Quota Act, 1921, Sec. 2)

As tentativas até então de criarem uma forma completa de restrição aos “*aliens*” indesejados da nação, embora tivessem evoluindo ao longo do tempo, não haviam encontrado uma forma definitiva, principalmente pela confluência política da criação das mesmas, que se depararam com um poder executivo na figura do presidente pouco alinhado a ideias tão restritivas do americanismo. Woodrow Wilson durante seu governo utilizou seu poder para vetar as leis de imigração de 1917, veto que foi rapidamente anulado pelo congresso, mas que já demonstrava uma dificuldade de se construir um texto de amplo agrado, contudo, com a mudança dos ventos políticos, em 1924, sob o governo do republicado Calvin Coolidge (1923-1929), tornou-se possível a criação de um projeto definitivo anti-migratório, que só seria de fato combatido na crise do novo *american way* na década de 1960.

O *Immigration Law* de 1924 ou a lei de Johnson-Reed tornou-se o projeto conclusivo por esta exata aliança entre o executivo e legislativo. A lei de 1924 tomava por base muito do já havia sido feito pelo projeto de 1917, tendo como característica também se apoiar nas barreiras migratórias já criadas e aceitas anteriormente, como a barreira anti-imigração chinesa de 1888, e a asiática de 1917. Para isso, ela se propunha a criar uma quota de imigração, muito mais agressiva e inteligente aos interesses dos anglo-saxônicos do que a realizada em 1921. Enquanto em 1921 o governo definiu uma quota máxima (3% segundo as populações imigrantes presentes no período de 1910), baseando-se em um censo demográfico pouco precisos, a nova lei diminuiu ainda mais a porcentagem mínima, é passava a utilizar como base para a restrição um censo de duas décadas anteriores ao último utilizado, sendo um período com a datação ainda mais imprecisa, e anterior a uma boa parcela do *boom* migratório do início do século. Como define-se no trecho do projeto:

Seg. 11. (a) A cota anual de qualquer nacionalidade será de 2 por cento do número de indivíduos nascidos no exterior de tal nacionalidade e residentes no território continental dos Estados Unidos, conforme determinado pelo censo dos Estados Unidos de 1890, mas a cota mínima de qualquer nacionalidade será ser 100.²⁴ (ESTADOS UNIDOS, Johnson-Reed Act, 1924, Sec. 11)

²³ Sec. 2. (a) That the number of aliens of any nationality who may be admitted under the immigration laws to the United States in any fiscal year shall be limited to 3 per centum of the number of foreign born persons of such nationality resident in the United States as determined by the United States census of 1910. (Texto original)

²⁴ Sec. 11. (a) The annual quota of any nationality shall be 2 per centum of the number of foreign-born individuals of such nationality resident in continental United States as determined by the United States census of 1890, but the minimum quota of any nationality shall be 100. (Texto original)

O que fazia essa lei ser tão restritiva, embora se colocasse um mínimo para cada nacionalidade, era a ideia do *non-quota immigrant*, um conjunto extenso de exceções que definiam que, mesmo com a nacionalidade correta para o número ainda vago de cotas, tal indivíduo não era bem-vindo, não sendo uma prioridade ao governo americano. Essa cota mínima era restringida a um grupo muito reduzido, que significava na prática uma exclusão completa. Esta restrição, na construção da lei, indicava o apoio presidencial, já que ele, por meio de uma proclamação, um documento complementar, informava por divisões geográficas quais seriam as cotas.

Toda a discussão eugênica que permeou todo o americanismo leva a este momento máximo do período de unificação, já que as cotas permitiram um processo de reversão ao alto contingente de filhos de imigrantes e imigrantes não brancos, ou brancos do leste europeu. O processo de embranquecimento pelas cotas é relatado no documento de proclamação assinado por Coolidge em 30 de junho de 1924, no qual países do leste europeu e Balcãs como Albânia, Andorra, Bulgária, recebem uma cota mínima, junto com países como China, Índia, Afeganistão, países asiáticos, que além da cota mínima, já apresentam nas leis anteriores restrições bem claras. Por outro lado, as cotas apresentam valores muito consideráveis em certos países, sendo claros incentivos migratórios, países nórdicos como a Dinamarca, Finlândia, e Noruega que possuíam respectivamente, 2789, 3954 e 6453 cotas. O que mesmo assim não chegava aos assombrosos números dados a países que tiveram uma parcela positiva no processo de americanização, aqui incluindo o grupo germânico, que embora controvérsias durante a Primeira Guerra Mundial, teve grande presença, muito também por que representavam um processo de embranquecimento ariano que seria utilizado no futuro pelos nazistas, a Alemanha, Irlanda e Grã-Bretanha tinham respectivamente, 51227, 28567 e 34007 cotas.

A unificação durou por mais alguns anos, embora nenhum ato governamental tenha tido tanto peso quanto à *Immigration Act* de 1924, o que se observa então é uma continuidade daquilo que já estava sendo feito. Como visto pelo discrepante número de cotas de certos países, o estado americano esperava que, com o tempo, ao passo em que a população americana tornava-se cada vez mais branca - o “branco” correto -, tornaria-se-ia muito mais fácil o processo de americanização pela educação, tanto pública como por meio de ações privadas. Em retrospecto, a vitória do anglo-saxonismo permitiu a contínua dominância das mesmas elites, que, ao tentar preservar um ideal de americano presente no antigo American Way, guiavam as políticas públicas às ideias mais conservadoras, no sentido de conservar uma sociedade racista, cujas cicatrizes da guerra de Secessão não haviam e nem estavam

tentando ser cicatrizadas, branca, de uma predominância anglo-saxã, e protestante. Esse conservadorismo difere-se da ideia de conservador na política partidária americana, já que era presente tanto pelos Democratas quanto pelos Republicanos, por isto, não há necessidade de especificar qual partido comandava o governo em cada lei ou decisão deste período.

O conjunto de leis produzidas contra a imigração, como todo o processo de americanização realizado pelo poder político, sofre um grande revés em 1929. Hoje conhecida como “A grande depressão”, ou “*Crash* de 1929”, tem início, como a maior parte das crises econômicas, pela ganância humana. Os Estados Unidos na Primeira Guerra Mundial obtiveram um grande impulso econômico, principalmente com a destruição da produção dos países europeus, como Alemanha, devido às destruições causadas pelo conflito. A década de 1920 destaca-se pelo grande aumento na produção de bens de exportação por empresas norte-americanas, um crescimento iniciado em 1917, com a entrada do país no conflito.

Dados do U.S. Bureau of the Census demonstram uma produção interna bruta de 34,8 bilhões entre os anos de 1912-1916, que indicava um crescimento constante após valores diminutos alcançados no fim do século XIX, momento que demarcava o início da crise do antigo “American Way” ((U.S. BUREAU OF THE CENSUS, 1960, p. 139). Os valores dos anos de 1917-1921 tem um salto de mais de trinta bilhões, alcançando o valor total de 66,9 bilhões de dólares. Este rápido crescimento passa a ser acompanhado pelo censo norte-americano anualmente, que embora tenha visto uma retração brusca de 79,1 bilhões em 1920 para 64 bilhões no ano seguinte, o platô é ultrapassado poucos anos depois, em 1926, alcançando 88,7 bilhões. A própria “retração” vista em 1921 é combatida com outros valores, como a soma total da produção bruta do país, que apresentou apenas valores positivos desde 1917. (U.S. BUREAU OF THE CENSUS, 1960, p. 139).

A produção dos Estados Unidos chega em 1929 com o valor de 87.8 bilhões de dólares, apenas em produção interna, os valores gerais chegavam a 95,8 bilhões. (U.S. BUREAU OF THE CENSUS, 1960, p. 139). O crescente aumento nos valores de produção demonstrados pelo Censo nos permitem compreender a mentalidade do mercado financeiro em Wall Street²⁵, que acreditavam em investimentos curtos de alta lucratividade, o que fortalecia a especulação, inflando os valores da produção interna. Em 24 de outubro de 1929

²⁵ O mercado financeiro funciona primordialmente sobre a ideia de confiança nos títulos, pedaços arrendados de uma empresa. Um título apenas possui seu valor atrelado a confiança que os outros têm sobre ela, confiança que gera um valor de compra e venda. Este valor só é válido caso alguém esteja disposto a arcar, o que permite inúmeras crises geradas por especulações, na qual se é vendido o mesmo título a valores cada vez mais altos, até não haver mais compradores dispostos a pagar aquele valor, gerando a perda de confiança, e a rápida desvalorização da ação.

o mercado financeiro norte-americano abre com uma alta venda de ações, já hiperinflacionárias, não encontrado compradores, despertando imediatamente a desconfiança nos investidores, que ao tentar vender seus títulos, tentando resguardar os investimentos e reduzir os prejuízos, notam a ausência de compradores. Em poucos meses, após as inúmeras tentativas de vendas de títulos sem compradores, e sua consequente desvalorização, inúmeras empresas e bancos que haviam atrelado sua saúde financeira a suas ações na bolsa Dow Jones, entram em falência. Em um efeito cascata, as bolsas de valores dos outros países, muito ligadas ao sistema financeiro norte-americano também entram em colapso, gerando uma crise econômica de aspecto global.

Em valores brutos, o rendimento interno dos Estados Unidos passa de 87.8 bilhões para 76,9 bilhões no ano seguinte, tendo nos anos de 1931, 1932 e 1933 caído respectivamente para 59,7; 42,5; 40,2 bilhões. (U.S. BUREAU OF THE CENSUS, 1960, p. 140). Devemos considerar como maior culpado o modelo capitalista ainda vigente, muito dependente da ideia de livre mercado, na qual o governo não deveria interferir. O governo norte-americano permitiu que instituições bancárias, o principal financiador de diversas empresas, declarassem falência, impossibilitando que grandes negócios, que sustentavam a maioria dos empregos formais no país, conseguissem empréstimos a juros baixos, ação que evitaria o desemprego em massa. A crise de 1929 permitiu a ascensão de um governo mais ativo na economia, que funcionaria como um mediador e conciliador, principalmente em momentos de crise, como visto em 2008, após a crise imobiliária nos Estados Unidos, no qual o poder político assumiu maior parte das dívidas, e permitiu empréstimos com condições especiais.

Todavia, é necessário observar que a crise financeira teve seu maior impacto não nos grandes acionistas ou donos de empresas, mas na classe trabalhadora, que foi diretamente impactada com o desemprego e a perda da esperança, após mais de uma década de bonança financeira. Segundo McComb (2006, p. 2):

Os jovens de classe média que cresceram durante a próspera década de 1920 aprenderam com seus pais e professores que se trabalhassem duro, economizassem dinheiro e planejassem com sabedoria, teriam acesso garantido ao Sonho Americano, que geralmente incluía um emprego assalariado, casamento, filhos, uma casa, um carro, itens de consumo produzidos em massa e eletrodomésticos. A Depressão roubou dos jovens membros da classe média essa sensação de segurança, desafiou seus sistemas de crenças e levantou a questão de por que eles deveriam valorizar o trabalho duro e a ambição quando

tantos trabalhadores dedicados foram demitidos e as pessoas que queriam empregos não conseguiam encontrá-los.²⁶

A população de maneira brusca perde o fraco apoio que possuía com a antiga ideologia. A crise impossibilitou de conseguir por meio do trabalho, agora escasso e com remunerações reduzidas, a construção de um modelo próximo ao que era feito no século XIX. O trabalho, neste período, passa a ser apenas considerado de subsistência, obrigando todos os membros da família a exercê-lo, impulsionando as mulheres ao mercado de trabalho, abandonando, mesmo que momentaneamente, o desejo de constituir uma família. A ideia geral era que o sonho americano havia acabado, ou mesmo, que ele sempre foi uma ilusão, criada pelo poder político.

Mesmo após a maior crise econômica vista até então, como também a derrota dos Republicanos nas eleições de 1932, dando início a um longo período de governos Democratas, não se gerou uma ruptura, embora alguns historiadores defendam o contrário, dos processos de americanização. Ao assumir em 1933, o novo presidente americano, Franklin D. Roosevelt (1882-1945), emplaca um discurso de reconstruir o país destruído pelas crises econômicas do próprio capital, criando um novo sentimento de prosperidade e futuro diante uma população assustada.

A palavra reconstruir deve ser o mote para compreendermos esta parte final, reconstruir o quê? A resposta mais direta é a economia, e de fato, com pouquíssima contestação. Contudo, permita-nos uma elucubração, vimos que os movimentos americanistas buscavam unificar a América num sentimento de único povo, e reduzir as inúmeras culturas emergentes provenientes dos imigrantes em uma única só, a do anglo-saxonismo, estas ações recebiam apoio direto tanto dos Democratas quanto Republicanos, portanto, não importa para nossa análise compreender qual partido tomava a cadeira da presidência, ou se havia alguma mudança de pensamento durante as *mid-seasons*. Este grupo majoritário político defendia não uma construção de algo novo, mas uma reconstrução, reconstrução de valores passados, de um antigo *American Way*, este, que nunca chegou a de fato a existir, era uma panaceia, produto de um pensamento racista, de uma elite que temia a evolução social de camadas

²⁶ Middle-class youths who had grown up during the prosperous 1920s learned from their parents and teachers that if they worked hard, saved their money and planned wisely they would be guaranteed access to the American Dream, which usually included a salaried job, marriage, children, a house, a car, mass-produced consumer items and household appliances.⁵ The Depression robbed young members of the middle class of this sense of security, challenged their belief systems and raised the question of why they should value hard work and ambition when so many dedicated workers were fired and people who wanted jobs could not find them. (Texto original)

minoritárias da sociedade, e uma ruptura do poder, o que permitia o “fantasma do comunismo” ser tão facilmente assimilado.

Roosevelt em seus anos de governo cria um conjunto de propostas que passariam a ser conhecidas como “*New Deal*”, um novo acordo. Este, defendendo a reconstrução das bases americanas, que, como nós relembramos, estavam permeadas por uma ideologia dominante de uma reconstrução de um falso passado. Os projetos passam a ter um caráter muito mais subjetivo, já que o governo se protege diante realidade econômica, como o maior defensor das leis trabalhistas, e cria um amplo projeto de moradia, contudo, ao ser observado de perto, isso não atinge igualmente a todas as parcelas da população, mas categoricamente as segregam, elevando um grupo específico ao papel de real americano, e bastião do americanismo. Este grupo, por suas características “elevadas” teria direito a lugares, objetos, lazer e trabalhos que nenhum outro teria, e serviria como material expositivo e exportável do governo.

Por este longo ponto, defendo neste trabalho uma diferente datação para estudo do período, que não é utilizada pela maioria dos historiadores, mas que respeita uma exposição coerente diante as sequências históricas aqui exploradas. Se, o primeiro período denomino de Unificador, pelos seus processos anti-imigratórios, e as diversas políticas de americanização dos povos negros e imigrantes, o segundo tem como principal característica a silenciosa separação dos povos minoritários da esfera de prioridade estatal, e uma elevação de um americano “ideal”. Portanto, o denomino como o Período de Segregação, ou Período Segregacionista, e não mais apenas *New Deal*.

A proposta econômica defendida por John Maynard Keynes (1883 - 1946) em que o estado apresentasse uma participação predominante na economia em momentos de crise, e que suplantasse esta necessidade econômica por meio de altos investimentos, permitiu de certo modo o segregacionismo como período, já que colocou a máquina pública na direta mudança geográfica do espaço urbano norte-americano, sob a desculpa de está reconstruindo uma economia falida, quando, na realidade, separava a população, e as isolava. O Keynesianismo, como ficou conhecido, produziu seu principal fruto num conjunto de leis (*Acts*) que incentivaram o financiamento em moradias com o objetivo de fortalecer de maneira rápida a economia, gerando emprego, e reduzindo o risco e medo pós crise.

Em 1933, primeiro ano deste governo, temos o *The Homeowners Refinancing Act* (1933), que promovia uma renegociação das hipotecas, principal sistema de seguro até hoje dos americanos para empréstimos. Contudo, o projeto possuía uma projeção muito específica, de ser um rápido paliativo para um problema direto gerado pela crise, uma ação pensada para

ser feita nos primeiros cem dias de governo, contendo os principais “vazamentos” da economia, e criando uma base estável, para as seguintes leis voltadas à moradia, que aconteceram nos anos seguintes. O que se fica nesta primeira ação é, inicialmente uma ruptura do antigo pensamento liberal econômico, que agora se alinhava muito mais a uma ideia intervencionista, que entrava muito mais em acordo com as antigas ideias de americanização, como também, um processo que, embora liderado pelo governo federal, mantinha um aspecto descentralizado, o que permitia um pensamento e atitude mais forte dos estados.

Neste ponto, o papel segregacionista começa a aparecer, ainda que de forma tímida. Dividido em corporações, as *Home Owners' Loan Corporation* (HOLC's), ao aplicar os benefícios de amortização pelo governo, dividiam as propriedades que poderiam entrar no programa por cores, das cores verdes para as regiões mais favoráveis aos benefícios, as cores vermelhas, que formam os famosos *Red-Alerts*, os alertas de perigo para as regiões de alto risco. Não havia claramente um termo diretamente racista, como encontramos nos textos eugenistas do início do século XX, por isto, a subjetividade era um traço não da proposta única, mas de uma continuidade de pensamento, que era permitida e apoiada pelo governo. Esta primeira lei serve para definir os próximos passos que se seguiria o governo Roosevelt, tanto pelos lados economicamente - o keynesianismo se tornando a principal escola econômica do período -, como os negativos, que, para as elites na época, eram vistas como um sucesso considerável.

Em uma classificação A, B, C e D, indo pelas respectivas cores, verde, azul, amarelo e vermelho, temos que 95% dos bairros americanos que concentravam majoritariamente a população afro-americana, recebiam as categorizações de zonas mais baixas da categoria D, enquanto, nos bairros de maioria branca, mesmos os da red-zone, recebiam as melhores classificações da categoria D (FISHBACK et al., 2020, p. 5). O trabalho publicado por Fishback e outros na *National Bureau of Economic Research* (NBER), demonstra que, ao utilizar um fator subjetivo de catalogação, que permitia uma clara classificação racista, a aplicação da terminologia *risk-zones* para determinadas áreas cuja predominância de populações minoritárias era considerável, permitia a contínua deterioração das moradias, e uma derrocada da qualidade de vida desta população. Com o descaso planejado, ao passar do tempo se tornava mais evidente o “risco” de se investir e aprovar créditos para determinadas populações que ali viviam, criando um campos vicioso de descaso e degradação.

A ideia de que o projeto de segregação não seja comumente colocado como denominação do período, a palavra é usada por alguns historiadores para descrever as ações

do *New Deal* em relação aos seus projetos, como é o caso dos trabalhos do historiador Richard Rothstein (1939 –). Este professor emérito do *Thurgood Marshall Institute do NAACP Legal Defense Fund*, dedicou toda uma pesquisa, publicada no seu livro *The Color of Law* (2017), a justificar que, embora não diretamente aberta, as políticas econômicas de Roosevelt eram de cunho racista, e permitiram um aprofundamento da segregação, numa continuidade de atos que se tinham como contrários à constituição, desde a abolição da escravidão pós-Guerra de Secessão.

Com o sucesso do projeto de amortização das dívidas, o governo do *New Deal* expandiu sua atuação, criando nos anos seguintes, um amplo projeto de financiamento de moradias, como uma instituição federal que organizaria essa linha de pensamento, em conjunto com o sistema descentralizado dos estados. Em 1934 a *Federal Housing Administration* é criada, sua principal função era dar suporte aos estados e bancos, dando as diretrizes organizacionais para os empréstimos das hipotecas, ou seja, definir as bases da construção civil e controle habitacional dos lares americanos. O aspecto descentralizado, que já havia se demonstrado funcional no projeto anterior, agora passa a ser um principal fundamento, já que, embora o governo federal encabeçasse o projeto, dando uma base de diretrizes, a análise destas cabia fundamentalmente aos estados.

A criação da FHA vem da aprovação do *National Housing Act* de 1934, que dava uma condição legal para todo o projeto. O texto foi aprovado pelo Congresso sem muitas dificuldades, um sinal da aprovação das ações até então de Roosevelt. O texto é bastante direto e propõe, principalmente quando fala dos empréstimos, que passasse por uma aliança entre bancos privados e instituições estatais.

Contudo, da mesma forma que apresentado no *The Homeowners Refinancing Act* o ponto crítico não está em observar a lei, mas os desdobramentos dela. Se no primeiro caso, a catalogação de bairros negros e latinos por meio de cores consideradas de “alto risco bancário” para empréstimos, aqui vamos ter uma continuidade, principalmente ao observar o manual que passa a servir como base para esta catalogação. O *Underwriting Manual*, criado junto com a FHA, tinha e tem até hoje como objetivo definir as métricas gerais de risco dos empréstimos, ou seja, um conjunto de medidas, parâmetros e cálculos que juntos definiam uma média geral da saúde financeira da família participante, decidindo se havia ou não compatibilidade.

Obviamente, o texto original possui largas diferenças em relação ao atual, e nisto, não estamos falando da mudança de parâmetros financeiros, gerados pela inflação e outras mudanças econômicas, mas pelos aspectos de avaliação subjetivo, que são instalados no texto

base, e nos demonstram a presença contínua do Americanismo. Dividido em cinco partes e dezenove sessões, apenas uma foge totalmente do aspecto economicista, e do cálculo bruto e frio de números, salários e investimentos, e mergulha de cabeça na subjetividade, e com isto, com o pensamento do poder político daquele momento. Na sua segunda parte, décima sessão, denominada “*Rating of Borrower*”, em português, Avaliação do Mutuário (mutuário sendo aquele que recebe o empréstimo), podemos observar como a avaliação era feita do indivíduo, e quais características, físicas, comportamentais e culturais eram levadas em consideração.

O ranqueamento de um “*Borrower*” se dividia em cinco tópicos, os dois primeiros, *Social and Economic Characteristics* e *Motivation in Relation in Transaction* separados na categoria “Attributes”. Os outros três, *Employability and Earning Stability*, *Relation of Obligations to Transaction* e *Relation of income to Transaction*, estes separados na categoria “*Ability to Pay*”. As cinco categorias iam de um ranqueamento de “*Reject*”, ou seja, totalmente inapropriado ao financiamento, ao número 5, este sendo a maior avaliação por tópico.

O texto é bastante direto na importância desta sessão, ao afirmar que, “*Mortgage risk is vitally affected by the borrower*” (UNDERWRITING MANUAL, parágrafo 1003). Esta relação era tão forte, que os outros fatores que definiam o valor de uma moradia, de um seguro, empréstimos, hipoteca etc que estavam contidos no plano da FHA não poderiam, de certo modo, suplantam a carência de uma boa avaliação do possível inquilino. Seguindo o pensamento, temos que, “*Furthermore, the quality and value of real estate security cannot compensate to any great degree for the lack of a satisfactory borrower*” (UNDERWRITING MANUAL, parágrafo 1003). A ideia geral é que o valor de um imóvel não está predominantemente atrelado ao imóvel, mas aos seus inquilinos, sejam aos que moram naquela residência, como nos que moram em volta.

É algo próximo a definição de regiões por cores, contudo, muito mais direta em definir que, não são as casas que influenciam, mas as pessoas que vivem lá. Poderíamos ter, uma suposição irreal para aquele período, um bairro formado por casas de alto custo de vida, mas cujos inquilinos fossem de predominância afro-americana, a classificação por cores colocaria este local com verde, contudo, o *Rating of Borrower* iria classificá-la como de alto risco bancário.

Se, no parágrafo 1008 o texto afirma que o manual indica que as ações de um analista da FHA não são robóticas, o que concordo, ele também afirma que não são de completa subjetividade, mas um “*careful study*” dos tópicos de análise, aqui já pontuados. A afirmação de fato é verdadeira, mas não da forma planejada pelos autores do texto, o “estudo cauteloso”

é a continuidade do pensamento americanista que, na estrutura burocrática, permite uma melhor separação dos americanos em grupos, e que dá sustento na denominação de segregacionista ao período. Os subtópicos que compõem o tópico *Social and Economic Characteristics*, apresentados no parágrafo 1011 até 1018, dão maior consciência à ideia do segregacionismo pensado diante da subjetividade.

O segregacionismo da subjetividade é o ato do estado, ou estrutura de poder, permitir que as decisões praticadas pelo menos gerem a divisão, ou beneficiamentos de indivíduos ou grupos, seja guiada pelo *habitus*. Se, pegarmos como visão um estado e população do *Deep South* como Virginia ou Texas, e observarmos as figuras de liderança que a FHA colocou para definir os créditos bancários, pessoas brancas, de religião protestantes, nova classe média, mas com origens muito próximas a antiga classe média, qual seria sua análise do subtópico “Character”, do topico Social and Economic Characteristics diante de uma família negra ou diante de uma família branca, ambos compartilhando o mesmo cargo, e salário?

O *habitus* está contido em toda luta ideológica desde 1880, ou mesmo, antes, desde a Guerra de Secessão, ou mesmo diante da própria construção desta nação pelos *Founders Fathers*. Todavia, não são as ações eugênicas diretas de um estado que estão sendo vistas aqui, ou ações privadas da Ku Klux Klan (KKK), mas de um corpo burocrático envolvendo todas as esferas políticas da nação, que usa o poder cultural, o pensamento incutido na população, para segregar, sem admiti-lo diretamente, como nas *Jim Crows*.

Character, já citado, pelas palavras do texto, é a soma dos traços e hábitos que constituem a mentalidade e moral de uma pessoa (UNDERWRITING MANUAL, parágrafo 1012), sendo preciso, portanto, observar que esta característica está voltada principalmente ao chefe da família. Se ligando a outras, como a Maturity, maturidade, e o texto faz questão de pontuar, não uma definição de idade, mas do indivíduo ter características “maduras”, não as definindo em nenhum momento, permitindo a subjetividade. Estes pontos, nos permitem desde já, observar o alinhamento das entrevistas ao crédito, mas não são únicos, se estes partem da visão do indivíduo, os demais surgem para complementar a visão do coletivo, das relações de amizade e familiares.

Aqui, dividimos em dois pontos que serão fundamentais para as futuras análises, os subtópicos se dividem na segregação sócio-racial e na defesa da “família tradicional americana”, que, embora muitas vezes andem juntos, não são a mesma ideia.

A segregação sócio-racial está apresentada no subtópico *Associates* no parágrafo 1014. Se nos subtópicos de apelo individual a ética e comportamentos de um indivíduo eram analisados, este vai partir daquele pensamento, “diga-me quem tu andas, e eu direis quem és”,

ao ponto em que defende que a ética humana faz indivíduos aliarem-se, e formarem grupos de amizades com outros indivíduos de igual ética. Conforme afirma o trecho:

Isto permite tirar certas conclusões através da obtenção de informações sobre as pessoas com quem o mutuário se relaciona constantemente. É provável, na maioria dos casos, que informações mais significativas sejam obtidas considerando o caráter e o tipo de pessoas com as quais o mutuário se associa socialmente, e não aquelas com quem ele está associado em atividades comerciais.²⁷.
(UNDERWRITING MANUAL, parágrafo 1014)

A ideia principal é que o emprego do indivíduo é menos importante que os seus vizinhos, ou seu grupo familiar, para a definição de juros bancários. Portanto, um indivíduo negro, ou imigrante, cuja vizinhança (provavelmente um gueto, ou um bairro nacional - ítalo, asiático etc) havia sido considerada uma *Red Zone*, mesmo diante uma ascensão econômica, e passando a receber mesmo que um indivíduo branco, vai ser julgado pelo todo. As definições legais como esta impediam na prática qualquer ascensão social, ou mesmo, uma maior miscigenação entre os bairros, zonas residenciais.

O segundo ponto, a defesa da “família tradicional americana”. Não era nova esta visão, uma clássica construção patriarcal, do pai no papel de provedor financeiro, a mulher no papel de mãe e esposa, e filhos bem-educados e obedientes aos pais. Henry Ford havia em suas fábricas tentado impor esta visão aos seus trabalhadores imigrantes, dando maiores benefícios aos que seguissem o “american way”. A diferença agora é que não são políticas privadas ou públicas voltadas a unificar os imigrantes num pensamento em conjunto com a população branca, mas separar as “reais” famílias tradicionais americanas, dando benefícios únicos pelo patriotismo de serem quem são.

No subtópico *Family Life and Relationship*, no parágrafo 1013, temos a simples ideia de que pessoas que possuem família possuem menor risco de se tornarem devedoras, já que, a necessidade óbvia de se manter uma casa a outros membros, gera uma necessidade *sine qua non* de manter-se sempre em dia com a hipoteca e financiamentos. Esta é complementada no parágrafo 1018, com o subcapítulo “*Ability to Manage Affairs*”, que coloca o pensamento que o indivíduo com uma família, sempre busca pensar numa melhor saúde financeira, deixando, sempre que possível, um dinheiro guardado para eventuais emergências.

Obviamente, nenhum destes subtópicos fala diretamente da relação entre família tradicional e americanismo, entretanto, fazendo uma leitura consciente de todos os subtópicos

²⁷ This makes it possible to draw certain conclusions by obtaining information regarding the people with whom the borrower constantly associates. It is probable, in most cases, that more significant information is obtained by considering the character and type of people with whom the borrower associates socially, rather than those with whom he is associated in business activities. (Texto original)

deste único capítulo temos um funil que nos encaminha a uma única possibilidade. O *habitus* volta aqui com grande importância, passamos mais de cinco décadas observando o poder político e econômico promover a sublimação de todos os modelos de família, em prol de um único, o modelo familiar da antiga classe média, afinal, eles afirmavam, esta era o melhor modelo, os germânicos-americanos vão complementar a ideia com o modelo “matriarcal”, da mulher sendo uma gestora da família doméstica, cuidando e educando os filhos. E, ao subjetivamente afirmar que apenas as famílias poderiam ter estes benefícios, logo após recusar as populações negras e imigrantes por não terem nesta subjetividade, caráter, ou um ciclo correto de amizades, só sobra um único modelo familiar. E, para unificar estes conceitos numa única linha narrativa, se no parágrafo 1014, no subtópico *Associates*, vemos que um grupo negado, gera a negação de outros, de mesmo modo, um grupo familiar aprovado, uma família aprovada, gera a aprovação em cadeia de outras famílias deste mesmo estilo, ao ponto de, de esta subjetividade se tornar um modelo, e o modelo define a regra, mesmo que não escrita.

Ao todo, tanto a *Homeowners Refinancing Act* (1933) e a *National Housing Act* (1944) possuíam regras que reduziam o número de pessoas atendidas ao máximo, sobrando apenas um grupo específico beneficiário, os *White Collars*. Pensando nisso, os últimos anos de Roosevelt foram marcados pela aprovação de uma lei que buscava solucionar os problemas de moradias daqueles mais pobres, como da população afro-americana. A *Wagner-Steagall Act* (1937) ou *Housing Act* (1937) é fundamental para compreender como no Período Segregacionista do Americanismo, mesmo as leis progressistas, encabeçadas por senadores ligados a causas sociais, são corrompidas, tanto pela burocracia, como pela própria mentalidade daqueles que governavam e aplicavam as leis.

O *Housing Act* promoveu a criação das *Public-Housing Agencies* (PHAs), que ficavam a cargo dos estados ou cidades criarem ou não uma PHA. Estas agências criavam e administravam as *Public Housing Properties*, moradias populares, voltadas para as populações mais necessitadas. O projeto seguia o mesmo pensamento de descentralização que os dois últimos, portanto, embora o governo federal estivesse dando forte suporte financeiro às PHAs, quem definiam as características necessárias para ter acesso às moradias eram as autoridades locais. Seguindo todo o conhecimento adquirido dos problemas gerados pela descentralização, e pela pouca vontade do governo federal de proteger as minorias, podendo colocar como uma deliberada inação, temos já uma clara ideia do fracasso inicial deste projeto.

O principal ponto é a forma em que as *Public Housing Properties* surgem. Havia uma ideia clara dos governantes que os *Slums*, regiões formadas por casebres, e desprovidos de condições básicas de higiene, necessitavam serem “varridas” para fora das cidades, em troca, a construção de bairros e moradias planejadas, voltadas para esse público desassistido. A destruição dos *Slums*, portanto, na teoria era uma proposta de realocação desta população, de uma melhoria de vida de uma parcela de americanos compostas por negros e latinos submetidos às regras rígidas de controle racial, como no *Underwriting Manual*. Contudo, ao cadastrar americanos aptos aos programas, os governos locais continuaram com o pensamento segregacionista, que nunca foi combatido pelo governo federal, dando prioridade aos americanos brancos de baixa renda, que, embora não pertencessem aos *White Collars*, e portanto, incapazes de viver o “*American Dream*” dos subúrbios, mereciam uma condição melhor de vida, que os separasse de minorias “prejudiciais”.

Em 6 de Janeiro de 1937, Roosevelt abria a sessão anual do congresso, já demonstrando a necessidade deste projeto, mas, o que mais se torna importante sua fala são as escolhas das palavras, que definem e arrematam um sentimento completo da conclusão do Americanismo que se iniciou ainda no século passado:

*Não foi apenas o colapso do mecanismo visível da vida económica. Mais perturbador foi o facto de a longa negligência das necessidades dos desfavorecidos ter levado muitos dos nossos povos à beira da dúvida quanto à adaptação bem-sucedida das nossas tradições históricas ao complexo mundo moderno.*²⁸. (HOOSEVELT, Annual message to Congress, 1937)

As palavras “*doubt*” e “*adaptation*” não são por acaso. *Doubt*, em português, dúvida, é o termo basilar para compreender todas as críticas sociais contra o capitalismo americano, e as inúmeras greves trabalhistas, sejam da classe trabalhadora fabril como dos *White Collars*, que haviam se tornado diárias na primeira metade do séc. XX. *Doubt*, dúvida, do antigo *American Way*, da visão protestante, de que o trabalho eleva o homem a graça, e de conhecer ser um escolhido de Deus. Uma dúvida diante da crescente instabilidade do pequeno empreendedor, e da quase certeza da impossibilidade de um funcionário, ou pequeno trabalhador no campo, um dia ser dono dos meios de produção, e crescer socialmente. Essa dúvida, abre o espaço para a incerteza do caminho a ser seguido, e a necessidade de buscar outro, o comunismo, talvez, que se tornava neste novo século a ideologia contrária ao capitalismo com maior força e apoio.

²⁸It was not only that the visible mechanism of economic life had broken down. More disturbing was the fact that long neglect of the needs of the underprivileged had brought too many of our people to the verge of doubt as to the successful adaptation of our historic traditions to the complex modern world. (Texto original)

A outra palavra, *adaptation*, é a síntese de tudo que foi o Americanismo, e de como Roosevelt não o nega, mas o abraça, dando espaço para o Período Segregacionista. A fala é bem específica para descrever esta adaptação, “*successful adaptation of our historic traditions to the complex modern world*”, ou seja, a adaptação do antigo *American Way* para o século XX, a adaptação de um pensamento voltado para uma antiga classe média, para sua nova, os *White Collars*. Talvez, por isto, houve um movimento tão grande de separar nos subúrbios essa classe da população, para que se tornassem um exemplo da adaptação, da força ainda emergente do capitalismo americano, que embora modificado, apresentou, e buscava apresentar, características próximas do seu fundamento. Não há, portanto, nenhuma mensagem subliminar, ou discurso escondido, as falas de Roosevelt são uma defesa do americanismo, e são uma continuação de tal pensamento.

O fim do Americanismo é ao mesmo tempo o fim do *New Deal*, não por que houve uma mudança de pensamento, mas por que houve uma conclusão das tentativas de criar um novo *American Way*. O grupo social desejado pelo poder político, esta nova classe média, estava ao mesmo tempo separada, segregada nos subúrbios, como entendia-se naquele momento um pensamento ideológico que deveria ser perpassado para este grupo. O que vamos ver então é o crescimento deste grupo, com uma larga parcela da população branca saindo dos grandes centros urbanos.

Os subúrbios tornam-se populares na década de 40 e 50, anos após o fim do período de segregação, mas seguem os modelos definidos pelo governo Roosevelt. A geração do pós-guerra, os *Baby-Boomers* vem, diferente da geração da grande crise de 29, acompanhada por uma grande afluência econômica nos Estados Unidos, o que permite um pensamento consumista, próprio do mercado industrial do novo capitalismo, muito mais adequado que nas gerações anteriores. O que se cria nos subúrbios não são novos valores surgidos pela causalidade, são valores pensados e desenvolvidos para adaptar os antigos ideais americanos para os novos.

Deste ponto, se há uma resposta clara da palavra *Adaptation*, tão bem colocada no discurso de Roosevelt, não existe de fato uma resposta clara para a palavra *Doubt*. Havia, de fato, um intento na população composta pelos *White Collars* de se mudarem para os subúrbios, mas esta estava atrelada a qualidade de vida, e não um “prestígio social”, de fato que, podemos dizer que durante o *New Deal* e a década seguinte não havia um controle desta população maior do que uma separação dela de outros grupos, como os imigrantes. O que se justifica, no que já falamos, o alto índice de greves, afinal, embora uma elite econômica e

política tivesse desenhado essa sociedade para se separar desta forma, eles não conseguiam fazer com que a classe trabalhadora “pensasse” igual a elite.

O que voltava a questão que iniciou tudo isso ainda no século XIX, expropriados do capital, a classe média estaria em eterno conflito com sua classe dominante, uma raiva justificada pela expropriação do capital. O que destruía a ideia de “família” que era tentada passar entre o patrão e o empregado, como mesmo a ideia de meritocracia, muito custosa para a sociedade americana, que, tornando-se falha, mostrava uma ruptura de todo o sistema. Portanto, se temos nas últimas décadas do séc. XIX e primeiras três décadas do séc. XX uma construção do novo *American Way*, a década de 40 e 50 vai se demarcar pelo período de consolidação ideológica do novo *American Way*, ou seja, o momento em que tanto os poderes político e econômico buscam o auxílio do poder cultural, para combater a dúvida dos *White Collars* sobre o novo regime.

Era necessário que o *White Collar* se visse no poder, observando-se a si mesmo numa situação de prestígio, um símbolo de ser americano. Para isto, era necessário que o poder cultural criasse um *Ethos*, um caminho a ser seguido, e principalmente, criasse líderes. Os líderes deveriam apresentar um elo entre as classes dominantes e esta classe média, ao mesmo tempo, que conseguisse unificar conceitos como a meritocracia, o *self-made man*, para que esta classe dominada se compreenda com base no individualismo, e assim, seria capaz de ascender socialmente. Ao mesmo tempo, era necessário que essa ascensão não estivesse mais ligada obrigatoriamente ao pertencimento dos meios de produção, principalmente por sua impossibilidade diante aos grandes oligopólios que haviam se formado. Essa adaptação surge por grandes criadores culturais, e aqui destaco um dos principais, que conseguiu unir seus interesses pessoais com os interesses do governo e do capital, ao modo que ele mesmo se tornou um líder, construindo em si, uma figura imagética do *self-made man* do séc. XX, o ponto máximo do novo capitalismo americano, e da nova classe social, os *White Collars*.

As mudanças rápidas e muitas vezes violentas que a classe média passa até tornar-se os *White Collars* modificam diretamente a relação trabalhista existente. Se em uma primeira, toda a estrutura ideológica promovia a ideia que o trabalho eram a possibilidade a médio ou longo prazo da construção de uma pequena empresa, ou da posse de um pequeno pedaço de terra, com o crescimento dos monopólios, e o aumento exponencial de se abrir novos negócios competitivos, isto tornou-se rapidamente impossível. Não apenas isto, se inicialmente o trabalho era uma função completa, ou seja, o trabalhador realizava todas ou quase todas as etapas para se produzir um meio, permitindo sua replicação quando fosse dono

dos meios de produção, a evolução do capitalismo e das empresas burocratiza o trabalho, o repartindo em inúmeras funções, alienando-o.

O sistema fordista, criado neste período, embora afetasse diretamente os *Workers*, trabalhadores do chão de fábrica, representava uma sociedade que naturalmente criava relações de trabalho cada vez mais complexas. Alienado, o trabalhador não conhecia mais o que fazia, e não se sentia mais parte integrante e necessária de um todo, apenas uma pequena engrenagem de uma grande máquina que o mesmo desconhecia, impossibilitando-o de adquirir conhecimento suficiente para abrir seu próprio comércio ou fazenda. Se o trabalho antes representava algo divino, uma preleção de Deus diante as outras almas, agora perdia este sentido, e criava consequências diretas na sociedade norte-americana. Para isso, abrimos uma sequência final deste primeiro capítulo para discutir estes processos.

1.3. Relação do trabalho para a nova classe média

Qual é a noção de trabalho para os *White Collar*? Lutero coloca como fundamental para a vida a própria existência e o trabalho (MILLS, 1966, p. 234), esta visão é abraçada pelos protestantes, que passam a ver o trabalho como algo revigorante, essencial para a demonstração de preleção divina, no qual, o sucesso advindo dele é a prova material que você é um dos escolhidos. (WEBER, 2002). Este pensamento retirava a apatia do indivíduo, que se forçava a trabalhar, e aceitava a opressão gerada, afinal, a recompensa era dada pelos vizinhos, que, ao observarem seu sucesso, admiravam-o. Esta admiração na visão religiosa de Lutero é representativa da consciência coletiva de sua preleção, e é simbolizada pela elevação do ranqueamento social do indivíduo.

O ranqueamento social aqui comentado, não é um fator diretamente classista e economicista, não é uma diferença entre o rico e o pobre, mas a diferença entre o escolhido divino e o rejeitado. O poder exercido então é aquele de ser visto e ser admirado, tornando-se um exemplo a ser seguido pelos demais, pois o sistema baseia-se na promessa divina de esforço e recompensa. Mesmo com a diminuição da direta consciência da religiosidade como início deste pensamento, ele se mantém internalizado, *habitus*, que se empremeia no capitalismo, já que possuíam “psicologias coincidentes” (MILLS, 1966, p.235). Sendo este pensamento que fomenta o antigo *American Way*, a ascensão social por meio do trabalho não acende apenas economicamente o indivíduo, mas o destaca entre seus pares. Segundo Bourdieu (1989, p. 235):

A posição social adequadamente definida é a que dá a melhor previsão das práticas e das representações; mas, para evitar que se confira àquilo a que outrora se chamava o estado, isto é, à identidade social (hoje cada vez mais plenamente identificada com a identidade profissional) o lugar do ser na antiga metafísica, quer dizer, a função de uma essência de que derivariam todos os aspectos da existência histórica - segundo a fórmula *operation sequitur esse* - é preciso ter em atenção de modo muito claro que este *status*, como o *habitus* que nele se gera são produtos da história, suscetíveis de serem transformados, de modo mais ou menos difícil, pela história.

O trabalho, portanto, para o americano seguidor do antigo *American Way*, era a forma de elevar seu *status*, assumindo uma classe ligada às elites, e deste ponto surge a grande fundamentação do sistema. A classe média americana que ascendia socialmente, mesmo distante economicamente das elites, dos grandes empresários, compartilhavam o mesmo *status*, a figura do *Self-Made Man*. Buscando uma explicação religiosa, internalizada no *Habitus*, ambos haviam se demonstrado escolhidos por Deus por meio da evolução do capital, mas, como a religião pregava, o dinheiro não subiria aos céus, apenas ao espírito. A concepção então para a classe média é de igualdade entre as elites, o compartilhamento da mesma certeza divina.

A divisão das classes sociais, principalmente após o século XIX nos Estados Unidos, não nos permitem compreendê-las como divisões puramente econômicas. Havia uma ligação direta no antigo formato econômico americano entre a ascensão social e a compra, pertencimento, de uma pequena propriedade, a propriedade, e os meios de produção estavam diretamente ligados a forma de trabalho e os desejos para o futuro. A classe média era dona dos seus próprios meios de produção, ou estava a caminho de ser, herdado dos pais, ou, conseguindo por meio do trabalho. A classe operária, formada por grupos raciais rejeitados pelo sistema, imigrantes e a população afro-americana não possuíam acesso às propriedades, o operário era impossibilitado de assumir o mesmo *status* que a classe média (MILLS, 1966).

Sendo parte da mudança do novo capitalismo, e do novo *American Way* que o *status* não esteja mais conectado ao pertencimento dos meios de produção, já que a compra e sustento de uma propriedade comercial tornou-se impeditiva aos pequenos comerciantes, gera-se uma diminuição das distâncias entre a classe média e o operário (MILLS, 1966, p. 93). Se considerarmos agora apenas o salário e acúmulo financeiro, fracassaremos em compreender como organizam-se as classes sociais americanas no século XX, afinal, com o acréscimo de leis trabalhistas, e a noção maternalista no início do século que o homem deveria ser capaz de sustentar uma família pela força do trabalho, o salário semanal do operário recebeu um considerável aumento, segundo Mills (1966, p. 93):

Em 1948, a renda mediana familiar dos *colarinhos-brancos* era de 4.000 dólares e a dos operários urbanos de 3.300 dólares. Essas médias, no entanto, não precisavam a sobreposição de grupos específicos dentro de cada nível: a camada inferior dos *colarinhos-brancos* - vendedores e empregados de escritório - ganhavam quase o mesmo que operários qualificados e contramestres, embora mais do que operários urbanos semiquualificados.

A aproximação da classe operária representava um direto risco aos desejos das elites de se perpetuar no poder, não por haver um risco de aproximação econômica entre eles e os operários, existe uma gigantesca diferença financeira que distingue ambos, mas por diretamente afetar os *White Collars*. A posição social em que um grupo se mantém é o que define suas defesas e lutas (BOURDIEU, 1989), ao se sentirem próximos das elites, a classe média representa um apoio, e combate à classe operária, e qualquer ideologia que defenda este grupo, com a perda da diferenciação de classes, e a aproximação econômica do operário. Sem o *status*, a classe média do séc. XX, os *White Collars*, aproximam-se do operário, e das ideias que os mesmos defendem, com aceitação a revolta, e a greve, contra as elites.

Para as massas dos *colarinhos-brancos*, assim como para os operários em geral, o trabalho não é um meio de servir a Deus, nem a qualquer coisa de divino que possam sentir em si mesmos. Não há neles nenhuma vontade obstinada de trabalhar, e sua rotina cotidiana traz poucas satisfações positivas. (MILLS, 1966, p. 237).

Mills coloca que nos Estados Unidos se construiu um *evangelho do trabalho* (1966, p.237-238), era este que fundamentava o trabalho como algo sagrado, e que, não conseguiu ser ensinado para as próximas gerações no século XX. O que vemos, segundo ele, é uma geração não-burguesa, que não compartilha as mesmas ideias de Adam Smith (1723-1790), e por isto, dando continuidade a esta lógica, não poderiam abraçar os símbolos protestantes, como descrito por Weber. Entretanto, fugindo da ideia do *evangelho do trabalho*, que muito corresponde ao que Bourdieu trabalha, Mill afirma que existia, antes do séc. XX, uma outra posição de *status* adquirida no trabalho, a concepção renascentista, ou o modelo artesanal (MILLS, 1966, p.238).

A concepção renascentista de Mills ganha este nome pelo exemplo dado, os artistas do renascimento. Neste conceito, o *status* não necessita estar contido na posse de um meio de produção, uma fábrica, fazenda etc, mas está contido no próprio indivíduo. O artesão, que segue este modelo, possui a força da sua posse no produto que cria, na sua força criativa, esta, que representa sua liberdade ante a opressão social, e sua capacidade de escolha, de ser e defender o que bem desejar. Esta liberdade está diretamente ligada à liberdade do indivíduo

defendida por ambos momentos do *American Way*, contudo, não são concebidas da mesma forma. Se a liberdade do *American Way* está na posse incontestável de algo, no modelo artesão está em *acreditar* nesta posse. Michelangelo não era dono da Capela Sistina, mas sentia-se dono de sua arte e obra, no ponto em que colocou suas ideias renascentistas, do homem de encontro a Deus, sem ser questionado pela figura opressora da igreja. O artista é dono de sua arte, mesmo que esta seja financiada e propriedade de um mecenas.

O artesanato como um modelo plenamente idealizado da satisfação com o trabalho implica seis aspectos principais: o trabalho não obedece a nenhum motivo ulterior, além da fabricação do produto e dos processos da sua criação. Os detalhes do trabalho cotidiano são significativos para o trabalhador porque, em seu espírito, não estão separados do produto do trabalho. O trabalhador é livre para organizar seu trabalho. Assim, o artesão pode aprender, e desenvolver seus conhecimentos e habilidades, trabalhando. Não há nenhuma separação entre trabalho e divertimento, trabalho e cultura. O modo de subsistência do artesão determina e impregna todo o seu modo de viver. (MILLS, 1966, p.238)

O trabalho para o modelo artesanal passa a não ser mais a aceitação da exploração para o recebimento do *status* no futuro, mas o trabalho como evolução pessoal, um desenvolvimento da liberdade, que se configura em produzir algo. A alegria e contentamento do indivíduo com o sistema está em sua evolução pessoal, “o auto-aperfeiçoamento não é um objetivo ulterior, mas é resultado cumulativo da dedicação à sua arte e do exercício dela.” (MILLS, 1966, p.240). O *White Collar* no século XX não é apenas o trabalhador do chão de fábrica, que repete ações num modelo fordista, ele se considera altamente educado, já que muitos tiveram que ir às universidades, ou mesmo, passar por longos períodos de treinamento e especialização, de certo modo, consideram-se artesãos, já que o trabalho deles não pode ser substituído por uma máquina, mas advém de uma ligação direta do indivíduo com sua realidade. Profissões como publicitários, artistas gráficos, ilustradores e desenhistas, valorizam a visão de “trabalho artístico” e individual mais facilmente. Não obstante, mesmo teoricamente afastados das artes, um médico ou dentista, observa seus anos de treinamento e especialização como um artista, observa a evolução de sua obra, e considera seu trabalho “uma obra artística da especialização”.

Contudo, se o processo de trabalho artístico pode ser considerado um objeto criado por meio de uma longa especialização, um indivíduo da classe operária, nos anos finais de sua vida, tendo seguido a mesma profissão desde a juventude, poderia se considerar um especialista, e, logo, consideraria sua obra uma arte, e passaria esta a condição de modelo artesanal, algo que não acontece. A especialização do artesão requer um conhecimento amplo

de seu produto, um escultor constrói a estátua do mármore bruto, Michelangelo fez todas as partes de David com perfeição. O operário não possui o controle de todo seu produto, um operário do ramo da construção civil, pode especializar-se em determinado aspecto, pintura, reboco etc, contudo, trabalha necessariamente com uma divisão de funções entre seus colegas, cada um tendo possibilidade de fazer uma única parte do projeto total, não havendo a liberdade de modificá-la.

Segundo Mills, “a alienação objetiva do homem do produto e do processo de seu trabalho é uma consequência da organização legal do capitalismo moderno e da divisão do trabalho.” (1966, p.243). É nos Estados Unidos, com Henry Ford (1863-1947), que o modelo fordista passa a ser aplicado pela primeira vez, Henry observou que para se construir um produto, o modelo artesanal, em que o indivíduo conhecia todas as peças da produção, e participava de todas, era lento, pouco padronizado, e principalmente parcamente lucrativo. A distribuição do trabalho em pequenas etapas, e a especialização do indivíduo em um só processo, o alienando de toda a construção, tornou-se o modelo do novo capitalismo no século XX. A alienação atinge diretamente as classes operárias, sendo quase todas engolidas por este sistema, contudo, o fordismo atinge também os *White Collars*.

Os *White-Collars* passaram ao longo da primeira metade do séc. XX por um processo de burocratização, este processo acompanha o desenvolvimento das grandes empresas, que, devido ao seu elevado e crescente tamanho, passam, cada vez mais, a necessitar de cargos específicos. “A introdução das máquinas de escritório e das técnicas de venda mecanizaram o escritório e a loja, os dois grandes locais de trabalho dos *colarinhos-brancos*.” (MILLS, 1966, p.244). O que gera então, um descontentamento na realidade em que o indivíduo se percebe desnecessário como único ser, e passa a se observar apenas como uma engrenagem de uma grande máquina. Para uma sociedade que prega a figura mítica do *Self-Made Man*, isto gera um resultado desastroso.

A visão do trabalho para o *White-Collar* é bombardeada em duas frentes, a perda do *status* com o fim do antigo *American Way*, como também, a possibilidade de se ancorar no modelo artesanal, com rápida burocratização nas empresas. Contudo, mesmo Mill trazendo uma visão nova sobre este momento, ele erra em sua conclusão, ao afirmar que, “esse desaparecimento é um fato histórico muito lento, cujas consequências dramáticas não se fazem mais sentir a ponto de influenciar psicologicamente a geração atual.” (1966, p.245). O processo de ruptura da antiga ideologia vigente é de fato longa, tendo seus inícios desde o fim da Guerra de Secessão, contudo, nunca foi uniforme, o campo demorou muito mais tempo que nas cidades para ocorrer, da mesma forma, o aumento da burocratização das grandes

empresas passa a ganhar mais força após a crise econômica de 1929. A nova geração de *White Collars* que surge após 1929 conviveu diretamente com a primeira geração de *White Collars*, sendo esta a última geração que conviveu com o antigo modelo americano, que eram seus pais. Estamos falando de algo muito mais rápido, ao passo que, a nova ideologia criada pelo poder econômico e poder político não consegue acompanhar.

Como a classe operária sempre foi separada por questões raciais, esta nunca possuiu grande aproximação com o pensamento da elite, embora isto possa significar um maior descontentamento com as classes mais altas, e um maior número de revoltas, o mesmo não significava que odiavam o trabalho e não viam sentido nele. O sentido era o mais simples e básico, o trabalho era uma forma de conseguir o sustento, o dinheiro para a subsistência, ao serem nivelados por baixo, nivelava-se com isto as expectativas com o sistema. O mesmo não acontecia com a classe média americana, está, sentia-se diretamente roubada, haviam roubado a esperança da mesma adquirir uma melhor posição, *status*. Em questionários analisados por Mill, temos que 85% dos trabalhadores liberais entrevistados gostam de seu emprego, ao ponto que nos operários o índice baixou para 45% (MILLS, 1966, p. 247). Observando, contudo, que em relação aos *White Collars* a felicidade diminui conforme aproximam-se os salários com os dos operários. Os dados em si, e Mills confirma isto, são pouquíssimos confiáveis, por que não conseguem medir a satisfação social, em relação ao *status*. Se a aprovação é tão alta, devemos nos questionar os motivos do número de greves e sindicatos aumentarem neste período, da mesma forma que, Mills escreve da década de 1660, período pós consolidação do novo *American Way*. Devemos usar então este dado como um guia, com os olhos do presente, e nos perguntar, o que levou à aprovação do trabalho tornar-se tão alta, mesmo com a alienação dos empregos?

A resposta para esta pergunta é a própria consolidação do novo estilo de vida americano. Entretanto, para compreender como se chega nesta consolidação, é preciso observar como o governo Roosevelt, com o New Deal, traçou as últimas linhas da construção do trabalhador ideal e da família ideal na nova sociedade americana e fracassou, ao permitir as revoltas populares, em vez de controlá-las.

Da mesma forma que as leis voltadas às moradias populares de Roosevelt, que se propagandeava como um projeto de moradias baratas para os americanos endividados e falidos após 1929, permitiram uma realocação dos *White Collars* para os subúrbios, os destacando geograficamente na sociedade. O conjunto de leis trabalhistas que prometiam a criação de um “*Social Welfare*”, afirmando buscar a reconstrução do emprego na América na busca da criação de um “bem cuidado social”, impulsionou, propositalmente, a consolidação

de um modelo familiar conservador, aos mesmos moldes dos defensores do modelo anglo-saxão do início do século.

Esta visão confronta com um certo pensamento historiográfica que coloca o governo Roosevelt como um grande modelo do liberalismo do período, ao ponto de Roosevelt “Ocupar o papel de principal vilão do século XX na narrativa conservadora americana.”²⁹ (CARLSON, 2003, p.56). O que buscamos então, não é compreender as distinções entre os tidos como conservadores do período, os separando dos tidos como liberais, mas observar a continuidade de uma tentativa de consolidar os modelos simbólicos do novo *American Way*, que já acontecia seja em governos Republicanos ou Democratas. O subtexto que é comumente ignorado nas políticas de *Social Welfare* é a importância do maternalismo dado pelas elites do poder Político. Florence Kelley (1859-1932) já havia tido grande importância no governo no Período de Unificação, ao ressaltar a importância de educar os imigrantes por meio do berço materno, de filho para mãe e depois para os outros membros da família.

A ideia de que a mulher deveria ser a base familiar, permanecendo em casa e cuidado dos filhos já era base do americanismo. Segundo Carlson, “Como explicou o U.S. Children’s Bureau: “O bem-estar do lar e da família é em si uma tarefa da dimensão da mulher”. Os maternalistas argumentavam que todo o sistema econômico precisava de ser canalizado ou regulamentado para proteger a integridade da maternidade.”³⁰ (2003, p. 58). Em outras palavras, a devida posição social da mulher no novo *American Way* era o papel doméstico e materno, e, para que isto fosse possível, era necessária uma mudança nas leis americanas, permitindo então que o marido fosse o total provedor da família.

A depressão (crise econômica) faz com que as mulheres busquem empregos, uma forma de ajudar os maridos desempregados ou que não recebiam o suficiente em período de crise, com homens e mulheres procurando empregos numa situação em que as vagas são escassas, surge também o pensamento de eliminar parte da procura, restringindo as mulheres ao trabalho doméstico. A ideia era simples, se mil mulheres estavam trabalhando, e mil homens estavam desempregados, estávamos diante a uma crise de desemprego, contudo, se estas mil mulheres continuassem como donas de casa podem empregar os mil homens, solucionando o problema da crise (CARLSON, 2003, p.67). Roosevelt coloca como *Secretary of Labor*, algo próximo ao nosso Ministério do Trabalho e Emprego, Frances Perkins (1880 - 1965), uma mulher defensora das ideias maternalistas. Para a mesma, a

²⁹ Holds the role of chief twentieth-century villain in the American conservative narrative. (Texto original)

³⁰ as the U.S. Children’s Bureau explained, ‘The welfare of the home and family is a woman-sized job in itself.’ The maternalists argued that the entire economic system needed to be channeled or regulated to protect the integrity of motherhood. (Texto original)

depressão fazia com que mulheres da classe média casadas, mesmo com seus respectivos maridos trabalhando, buscassem emprego, o que era um risco para a sociedade americana (CARLSON, 2003, p.62).

Perkins deplorou o “ataque” industrial à vida familiar: “Vi a fábrica invadindo e destruindo o lar... As pessoas pobres têm direito às suas casas, assim como os ricos, e não deveríamos ter permissão para escravizá-los a um forma de indústria que lhes recusa não apenas a liberdade, mas também o salário que deveriam receber em troca do trabalho que realizam”. ³¹(CARLSON, 2003, p. 62)

O *New Deal* surge então com o dever de reconstruir a família americana, o molde escolhido passa a ser o maternalismo. A principal busca de Perkins passa a ser por um justo “*Wage*”, um salário semanal mínimo, capaz de que um único homem sustentasse uma família, que deveria crescer, diante a necessidade de retomar o crescimento populacional em queda desde o governo Hoover (1929-1933), quanto diminuiu 20% (CARLSON, 2003, p. 62). A primeira tentativa de organizar as indústrias americanas em um novo “*Wage*”, foi a *National Industrial Recovery Act* (NIRA) de 1933, primeiro ano do governo Roosevelt. A NIRA permitia tanto a organização de trabalhadores, como incentivava a negociação por melhores salários, como criava a *Public Works Administration* (PWA). A PWA funcionava como o braço do governo na criação de empregos, com o financiamento de inúmeras obras públicas, permitindo que, já nos primeiros cem dias de governo, buscasse a diminuição imediata no desemprego masculino.

A NIRA acompanhou a criação da *National Recovery Administration* (NRA), um conjunto de códigos que ficaram conhecidos como *NRA Codes*, com uma águia azul sendo o símbolo em propagandas. As *NRA Codes* buscavam criar condições mínimas para o trabalhador sustentar uma família, como o *Price Floors*, um grupo dos códigos que delimitavam o preço base dos produtos, o mínimo que cada item deveria custar. Contudo, o mais importante eram os *Code Wages*, o conjunto de códigos que delimitavam tanto o horário máximo de horas semanais, como o salário mínimo. Todavia, é a colocação dos *codes*, que permite o início de uma realocação do homem no papel principal como provedor familiar, ao permitir uma taxa mínima salarial diferenciada para homens e mulheres, elas recebendo um valor consideravelmente menor, como também, definindo os “trabalhos de mulher” dos “trabalhos de homem” (CARLSON, 2003, p.65). Não havia uma proibição de fato para a

³¹ Perkins deplored the industrialist “attack” on family life: “I have seen the factory invading and breaking down the home... The poor people have a right to their homes the same as the rich, and we should not be allowed to enslave them to a form of industry which refuses them not only their liberty, but the wage which they ought to have in return for the labor they perform.” (Texto original)

mulher trabalhar, pelo contrário, havia uma necessidade de suprir empregos “femininos”, como secretárias, mas a carreira era desestimulada, uma mulher solteira poderia muito bem está trabalhando, no ínterim de encontrar um homem que com seu emprego a sustentasse, fazendo-a não necessitar mais de trabalhar.

Mesmo assim, a NIRA durou pouquíssimo tempo, os *Codes* davam abertura a práticas de monopólio, e não foram abraçadas pelas indústrias, e engoliam pequenas empresas, como a liberdade de organização dos trabalhadores em sindicatos, não era de fato respeitada. A NIRA serve então como a primeira tentativa de legalizar o modelo de família tradicional do novo *American Way*, e permitir sua subsistência, com seu fracasso, vemos uma continuidade nos demais projetos de lei.

Outros projetos foram lançados no primeiro ano de governo, como o *Federal Emergency Relief Administration* (FERA), um conjunto de financiamento para projetos de ajuda trabalhista, criando vagas de emprego para pessoas não “qualificadas”, criando planos de capacitação com salários maiores que o do mercado de trabalho ordinário. Destaca-se deste projeto a profunda separação entre mulheres e homens, as mulheres ocupando apenas 12% dos trabalhos de FERA, enquanto ocupavam 22% dos desempregados (CARLSON, 2003, p.67). A *Civilian Conservation Corps* (CCC) foi uma das primeiras a serem apoiadas pelo programa, destacando-se os *She-She-She Camps*, grupos da CCC voltados a mulheres desempregadas, organizadas pela primeira dama Eleanor Roosevelt (1884-1962). O primeiro desses acampamentos para mulheres desempregadas, o *Camp TERA* (*Temporary Emergency Relief Administration*), como os subsequentes como o *Camp Jane Addams*, buscavam ensinar para as mulheres atividades “femininas” como cozinhar, tricotar, como aspectos mais voltados ao trabalho nas empresas, como o uso das máquinas de escrever³². Havia, portanto, um forte interesse em “reeducar” as mulheres ao seu papel materno e do lar, enquanto reduzia ao máximo a possibilidade de serem aceitas em programas voltados a preparar-se ao “real” mercado de trabalho, os *She-She-She Camps* eram muito mais uma forma de incutir uma aceitação nas mulheres em seu novo papel a sociedade, que de fato treiná-las para o mercado de trabalho.

Em 1935 duas grandes leis são aprovadas, a *National Labor Relations Act* (NLRA) ou *Wagner Act* e a *Social Security Act*, as duas buscando dar maior seguridade ao homem como provedor da família. A *Wagner Act* era uma retomada de uma das propostas da NIRA, que se tornava ilegal neste mesmo ano, do direito do trabalhador de se organizar em buscas de

³² New Deal Resident Camps for Unemployed Women. **Story Maps**, 2024. Disponível em: <https://storymaps.arcgis.com/stories/02050ee5b4d543cf93821f56382367c2>. Acesso em: 23 ago. 2024.

melhores salários. Enquanto a *Social Security Act*, previa finalmente nos Estados Unidos um sistema de seguridade social ao trabalhador, como também, procurava dar maior segurança à mãe solteira, criando um sistema de apoio financeiro. A *Social Security Act*, portanto, separava a ajuda em dois pólos, no homem como o trabalhador, que deve contribuir para a assistência social, por isso, merecedor de auxílio quando atingisse determinada idade, como a mulher que receberia apoio por exercer seu papel materno na sociedade, a criança estava ligada diretamente ao lado materno, por isto, também receberia apoio financeiro.

Com o fim da NIRA em 1935, o governo de Roosevelt cria em 1938 o *Fair Labor Standards Act* (FLSA), que era quase o mesmo projeto, com certas mudanças pontuais. Definia um sistema de horas máximas trabalhadas, como um mínimo “*Wage*”, ao mesmo tempo que proibia o trabalho infantil. Não possuía mais abertamente a diferenciação salarial entre homens e mulheres, contudo, ainda criava uma clara separação entre os sexos (CARLSON, 2003, p. 71). A FLSA é a última das grandes leis, não considerando as *Social Security Amendmest* que formam a *Social Welfare* nos Estados Unidos, contudo, a FLSA contudo, possuía uma exceção, ela não atingia os *White Collars*.

A *Social Welfare* buscava moldar toda a construção familiar num aspecto americanizado, os *White Collars* eram o modelo a ser seguido, e acabavam não se encaixando em certas leis trabalhistas do governo Roosevelt. Não era, portanto, esperado que esta classe se “aproveitasse” dos benefícios dados pelas leis, já que deveriam ser o grupo simbolicamente mais próximo das elites. Roosevelt não esperava criar um “cavalo de troia” dentro do *American Way*, principalmente quando instituiu leis que permitiam a organização dos trabalhadores, buscando apenas permitir criar condições para que o homem fosse o único provedor da casa. Com o fim da NIRA, o *Wagner Act* tornou a principal lei trabalhista que permitia a sindicalização dos trabalhadores comuns, e, o que não era esperado, a sindicalização dos *White Collars*.

O *New Deal*, e especialmente a personalidade do Presidente Roosevelt, fizeram mais em prol dos sindicatos do que apenas criar uma estrutura legal encorajadora; ele levantou o prestígio dos sindicatos, e neutralizou o sentimento de desvalorização que a entrada para um sindicato representava para muitos grupos da classe média. Tornou o sindicato mais respeitável na vida americana, e, a partir do *New Deal*, seus êxitos e crescente poder aumentaram essa respeitabilidade. (MILLS, 1966, p.325)

Houve após a aprovação do *Wagner Act* um crescimento considerável dos sindicatos, em 1900 apenas 8.2% do total de operários eram sindicalizados, em 1948, este número chegava a 44,1% (MILLS, 1966, p. 320). Isto, contudo, significava um maior controle nas

revoltas geradas pela classe operária, havia uma temeridade em repetições de greves violentas acontecidas no passado, como no *Great Railroad Strike* de 1877, com a nova lei, era necessário que o sindicato acionasse o governo, por meio da *National Labor Relations Board* (NLRB), agência criada a mando da lei, que mediava as relações entre empregadores e empregados, definindo quais eram as pautas justas, e os possíveis “exageros” dos sindicatos. A lei permitia grandes avanços para os trabalhadores, principalmente em sua seção 7, no qual afirma que:

Seg. 7. [§ 157.] Os funcionários terão o direito de se auto-organizar, de formar, aderir ou ajudar organizações trabalhistas, de negociar coletivamente por meio de representantes de sua própria escolha e de se envolver em outras atividades concertadas para fins de negociação coletiva, ou outra ajuda ou proteção mútua, e também terá o direito de abster-se de qualquer ou de todas essas atividades, exceto na medida em que tal direito possa ser afetado por um acordo que exija a filiação a uma organização trabalhista como condição de emprego, conforme autorizado na seção 8(a)(3) [seção 158(a)(3) deste título].³³ (ESTADOS UNIDOS, Wagner Act, 1935, Sec. 7)

Organizando os operários em sindicatos, além de facilitar o diálogo, permitia o controle coletivo dessa massa de trabalhadores, no ponto em que, como explicita a seção 8 da *Wagner Act*, após a organização do sindicato, o funcionário não poderia mais negociar individualmente, tendo que obedecer às decisões da liderança sindical, sendo estas favoráveis ou não. Portanto, se o empregador financiasse por debaixo dos panos um sindicato mais “amigável” a sua causa, conseguiria controlar as “perdas” em disputas trabalhistas, e impondo a força estatal caso seja contrariado.

Em relação aos trabalhadores de colarinho branco, em 1900 apenas 2,5% eram sindicalizados, em 1948 o número havia subido para 16,2%, o que é um aumento considerável se notarmos que de 1920 até 1935 havia ocorrido uma redução de 3,1% dos *White Collars* sindicalizados (MILLS, 1966, p. 320). Embora com um número menos expressivo em porcentagem geral, a sindicalização entre os *White Collars* crescia de forma muito mais acelerada se comparada com a dos operários, e, em especial nos trabalhos que envolviam mídias, a sindicalização expandia-se como uma pandemia.

Ao mesmo tempo que vemos este crescimento indesejado da sindicalização dos *White Collars*, vemos um descompasso entre o desejo e realidade da NLRA, se Roosevelt buscava

³³ Sec. 7. [§ 157.] Employees shall have the right to self-organization, to form, join, or assist labor organizations, to bargain collectively through representatives of their own choosing, and to engage in other concerted activities for the purpose of collective bargaining or other mutual aid or protection, and shall also have the right to refrain from any or all of such activities except to the extent that such right may be affected by an agreement requiring membership in a labor organization as a condition of employment as authorized in section 8(a)(3) [section 158(a)(3) of this title]. (Texto original)

criar uma igualdade entre trabalhadores e patrões conseguindo melhores negociações salariais, o projeto de lei desbalanceou a balança do poder para o lado dos funcionários, gerando a uma onda de greves em todo o país. Em 1947, é aprovado com o apoio tanto de Republicanos como Democratas, passando por cima da vontade de Roosevelt, a *Taft–Hartley Act*, que criava mais restrições aos “ *Unfair Labor Practices*”, as práticas injustas do trabalhador, proibindo greves e boicotes solidários, como os *Wildcat strike*, greves realizadas sem a aprovação da liderança sindical. A ideia principal dessas restrições era reprimir os sindicatos a pequenos círculos, evitando a união coletiva de inúmeros trabalhadores de diferentes empresas, uma supressão de figura de classes sociais.

As leis trabalhistas promulgadas no New Deal tiveram fundamental importância para a melhoria da qualidade de vida dos trabalhadores na época, como também, impactaram diretamente a construção da família norte-americana, fortalecendo uma visão patriarcal. Entretanto, o governo ainda não conseguia compreender a mentalidade da nova classe, o que gerava uma dificuldade de controlá-la. A própria visão da figura do *Self-Made Man* ainda não era completamente compreendida e aceita pela população, cabia ao governo analisar de maneira crítica à realidade, e buscar alianças ainda não vistas, em uma confluência de interesses, algo que foi visto na década de 1940.

2. CONSTRUÇÃO DO MITO DO SELF-MADE MAN NA NOVA CLASSE MÉDIA

O “American Way” como ideologia não se sustenta por si só, é necessário que um grupo o apoie, sinta-se incluído pelo mesmo. O ambiente em que o indivíduo vive, fortalece ou enfraquece determinado pensamento, caso o local torne-se um impeditivo, é natural o surgimento de críticas, até mesmo revoltas. Tal insustentabilidade tem sua maior força nas camadas mais baixas, que naturalmente não dispõem das mesmas benesses da elite, pois quando o sistema é sustentável, esta distinção de classe é ignorada, sempre por meio da esperança de poder ter um dia o que a elite possui.

A mudança ocorre muito mais rápido nos mais desfavorecidos, mas, em um país cuja maioria populacional encontra-se na classe média, não demora muito para esta também ser atingida e se sentir deslocada. As elites são a última a sentir o impacto, que advém muito mais do conflito com as classes mais baixas, do que de algo do seu interior. Deste ponto de vista surge o eterno conflito entre elite e povo, seja entre os patrícios e plebeus, a nobreza e burguesia ou quando as condições de vida entre os dois grupos acabam, em determinado momento, criando condições conflitantes. Mesmo assim, o novo “American Way” sobreviveu, e passou a ser adotado tanto pelas elites como pela população, em especial os White Collars.

A resposta está na forma de vender a esperança, ligada diretamente à relação do trabalho. Para a antiga classe média, o trabalho não era o fim, mas o meio para uma ascensão social com a aquisição dos meios de produção. A ideia do trabalho como ascensão social, uma eleição divina, não é todo o sonho americano, mas parte dele, é preciso descobrir o centro, o que o mantém vivo. Esta parte central possui outro nome, muito mais ligado ao indivíduo, um chefe familiar, Self-Made Man.

O termo é tão específico para a cultura norte-americana que sua própria tradução é difícil, poderiam traduzir como “Homem Feito”, “Homem que se constrói”, e mesmo assim não compreenderíamos todo seu significado. O *Self-Made Man* é aquele que ascende socialmente por meio do trabalho, o qual permite-o sustentar sua família e o seu estilo de vida, lazer e consumo, a união deste estilo de vida denominamos então de American Dream. Não há figura histórica de importância nos Estados Unidos que não seja um *Self-Made Man*, e não seja tratado como tal, de Hamilton (1780-1804) a Lincoln (1809-1865) todos tem seu sucesso dedicado a si mesmos, e a capacidade da nação de ter permitido essa demonstração de capacidade.

Aplica-se a ideia de um passado idílico, no qual ignora-se propositalmente todo o contexto histórico e suas complexidades. Aquele que passa por este processo torna-se um conjunto simbólico e é diretamente comparado aos seus semelhantes que também foram considerados Self-Made Man. Deste modo, um empresário do século XX como W. Disney, embora não tenha nenhuma conexão direta com o presidente Lincoln, são dispostos igualmente como modelos corretos do “ser americano”. A construção deste mito é muito importante para a manutenção do status quo, já que permite, mesmo diante das grandes trocas de valores pela sociedade, continuar defendendo uma continuidade, permitindo que a ideologia vigente pareça na superfície ser a mesma que a do passado.

Esta construção mítica não detinha sua força na história dos grandes nomes, embora fosse sua origem, ela se sustentava pelos pequenos exemplos diários promovidos pela classe média. Um trabalhador comum de uma fazenda tinha como inspiração maior seu patrão, ou os famosos que lia no jornal, todavia, era um colega de trabalho ou mesmo um conhecido, que havia saído daquela função e começado um próprio negócio, que lhe dava esperança. Era muito mais simples para um funcionário acreditar em sua ascensão social por meio do trabalho vendo que seu amigo agora tinha uma pequena fazenda, do que um relato de um latifundiário que começou do zero; ambos têm a mesma finalidade na sua manutenção, e necessitam existir para uma coesão da ideologia, mas enquanto a primeira, trabalhador-trabalhador, é um reforço diário, de relação próxima, a segunda, trabalhador-patrão, é naturalmente distante, e servem para a construção de um sonho, desejo.

Se o “American Way” modificou-se, este pensamento também, busca-se assim, compreender como é a chave para entender a grande revolta popular que aflige o país nas décadas de 1930 e 1940, os anos mais cruciais para o novo pensamento norte-americano. A pergunta seria como acompanhar, com a profundidade necessária, estes momentos, afinal, enquanto a definição da ideologia está ligada às inúmeras leis e medidas governamentais ao longo de anos, o Self-Made Man está ligado aos fatores individuais, ou seja, pessoas que se destacam e que se tornam um exemplo para os outros.

A resposta para este questionamento está na figura de Walt Disney (1901-1966) que, pela grandiosidade de sua figura individual, recebeu inúmeras biografias, feitas ao longo de todo o século XX e início do XXI, que não apenas contam sua história, e suas diferentes versões, mas podem e devem ser encaradas como diferentes fontes historiográficas, a visão de indivíduos norte-americanos sobre o Self-Made Man. Afirmo ser sobre isto e não sobre Walt Disney, na condição em que o próprio W. Disney se construiu dessa forma, passando de uma figura real, para um símbolo de uma nação.

Da mesma forma, é por parte destes estudos, que podemos observar de maneira clara, como as elites estão tão afastadas da base, e até mesmo da classe média, que não conseguem compreender as mudanças sociais e as revoltas dos grupos menos abastados, apenas notando-os quando muitas vezes já é tarde demais. Para os biógrafos, este tarde demais fora a greve de 1941 dos animadores de seu estúdio, não sendo apenas uma ataque a empresa, mas um ataque a visão individualista e paternalista de W. Disney, de sucesso muito ligada a uma antiga visão de mundo, ao antigo “American Way”.

Todas as fontes são muito categóricas em afirmar que este é o momento de ruptura deste indivíduo entre o antigo e o moderno “American Way”. A Segunda Guerra Mundial já em progresso, e a entrada dos Estados Unidos nela no fim deste mesmo ano representa a ruptura geral para aqueles que ainda se prendiam ao passado. O novo era ainda muito abstrato, e a ideia do novo Self-Made Man tão abstrata quanto, não sendo apoiada por parte da população, que, desassistida de esperança, revoltava-se.

O governo havia tentado de todas as formas fazer com que a população passasse pelo processo de americanização, para que acreditassem naquela nova ideologia, e mesmo assim fracassava, como se faltasse algo não compreendido, algo que transformasse os novos símbolos impostos em algo fundamental para a vida, que unisse o passado com o novo. Estas respostas, porém, prendem-se ao próximo capítulo, todavia, sem a contextualização e o aprofundamento presentes neste capítulo não teríamos capacidade de elucidar nossas dúvidas. Walt Disney passa neste momento a ser uma linha condutora, que vai nos acompanhar até o final de nosso estudo, sendo suas biografias, e a forma que são contadas, um retrato das distintas visões da sociedade norte-americana no século XX.

2.1. O mito do Self-Made Man na formação de Walt Disney

Construir um mito é ao mesmo tempo compreender os mitos já existentes, suas críticas e apoios, e saber, antes de mais nada, adaptar-se à realidade vigente. O protestantismo dos *Founders Fathers*, ou mesmo, dos primeiros imigrantes ao território das 13 colônias, os peregrinos, trouxeram seus mitos. Meritocracia, *American Way*, *Self-Made Man*, acabam se tornando termos repetitivos ao abordar esta história, e que, no fundo, representam a mesma coisa, a necessidade de o homem ter esperança, esperança de sucesso econômico e social diante do sistema político em que habita, acomodando-se e conformando-se com sua realidade.

Afinal, a exploração da mão de obra de um trabalhador torna-se menos exaustiva, se houver a possibilidade de que, ao decorrer de determinado período, o indivíduo explorado acredite que passará a ter o papel de dominador, e não mais dominado. Na sociedade capitalista americana anterior ao advento do século XX, e das diversas revoluções tecnológicas que este século trouxe, predominou o mito da meritocracia. O trabalhador ao ser explorado, era beneficiado com um pagamento condizente, que, de forma individual, ao ser corretamente investido, tornava-se numa recompensa ao esforço e período conturbado, esta recompensa sendo a posse de uma propriedade, de um meio de produção.

A visão desta sociedade de si mesma, encaixava perfeitamente na ideia do capitalismo de Marx, em que o poder estava contido na propriedade, esta, os meios de produção, a diferença do mito para as ideias marxistas era sua positividade. Para o americano o capitalismo recompensava a “opressão” sofrida pelo trabalhador, numa posição tipicamente protestante, em que o trabalho braçal revigora o homem, e o leva mais próximo a Deus, diante da certeza de ser um escolhido, ao mesmo tempo, o trabalho indicaria o sucesso, outra forma de observar um destino sagrado do indivíduo. Em resumo, o *Self-Made Man* é um homem que aceita de bom grado ser “explorado” pelo sistema capitalista, pelo detentor dos meios de produção, na esperança que, por investimentos pessoais, com o fruto de seu trabalho, e mérito próprio, possa ser recompensado, tornando-se dono dos meios de produção.

Contudo, com o rompimento da hegemonia do *American Way*, e a tentativa de reconstrução do mesmo pelo poder político e econômico, encontra-se uma ausência do mito. Se o sistema era composto sobre a figura do *Self-Made Men*, mesmo com o período de unificação, em que os imigrantes e população negra passaram a ser incentivados de forma quase coercitiva a acreditar no angosaxonismo, o sistema capitalista norte-americano na primeira metade do século XX se demonstrava demasiadamente rígido, e principalmente, injusto.

No modelo clássico, a exploração da mão de obra era aceita por uma positiva visão de oportunidade. Em um sistema rígido, em que a diferença entre as classes sociais tornava-se intransponível, perde-se a esperança. A consequência, é a ausência do homem mítico, do *Self-Made Man* do *American Dream*, não havia mais modelos de trabalhadores bem-sucedidos, pelo contrário, partindo-se em dois modelos rivaliza antes, um modelo do burguês oligarca e um modelo de um trabalhador explorado, nesta última, surgindo a figura do homem sindical, do homem que se revoltava diante o *status quo*, diante a desesperança. Este homem revoltado já havia, no governo de Roosevelt, ganho algumas importantes lutas,

como a aprovação da lei “The National Labor Relations Act of 1935” ou como mais ficou conhecida, a Wagner Act, que legalizava a criação de sindicatos e o direito à greve.

O aumento de revoltados na classe trabalhadora, e principalmente, dos *White Collars*, que haviam sido selecionados para serem um modelo do “americanismo”, preocupava diretamente as elites políticas e econômicas. O poder político temia a aproximação de ideologias estrangeiras, principalmente a que se encaixava melhor na revolta do trabalhador, o comunismo, que, embora houvesse certas reuniões de grupos socialistas, principalmente em festas sociais realizadas pelos *White Collars*, nunca teve grande influência sobre os trabalhadores americanos. Já o poder econômico temia obviamente as greves, que criavam sindicatos de trabalhadores, que fugiam da alçada dos patrões, que ofereciam sindicatos empresariais, controlados de perto pelos mesmos.

Era necessário para a subsistência destes poderes que o mito fosse novamente realocado em sua posição de destaque, o *Self-Made Man* deveria ser uma imagem novamente destacada em todo e qualquer lugar como símbolo de um sonho democrático que só a América poderia proporcionar. Para tanto, era necessário a aliança com um poder capaz de reconstruir esta posição, e desta necessidade, surge uma busca pelo poder cultural. O poder cultural até então nunca havia tido importância na história americana, na história mundial até então havíamos tido alguns exemplos da influência deste poder na sociedade, como na revolução francesa nos jornais inflamados de Marat, ou mesmo, no caso americano, os jornais e panfletos distribuídos durante a Guerra de Secessão. Mas a mídia de massas, o jornal, embora presente em quase todas as regiões, era demasiadamente fria, palavras num papel, e, sendo uma das principais dificuldades, necessitava ser alfabetizado. Era positivo até então ter aliados no poder cultural, mas não era essencial para a permanência do poder.

O fator de mudança da importância do poder cultural são as novas mídias de massa, e a forma em que a população americana irá abraçá-las. Vamos tomar como o exemplo o Rádio, que tem registro inicial na década de 1920, nos Estados Unidos, em 1930, em menos de uma década, na região norte do país, conhecida por ser mais desenvolvida economicamente, 59,9% da população branca já possuía o aparelho em casa, sendo que entre a população negra, com uma menor capacidade financeira, já ocupava 30% das casas com o aparelho de som, ao todo, no país todo, 40% da população utilizava o aparelho (CRAIG, 2004, p. 6). Observemos, contudo, nas duas décadas seguintes o avanço do número geral de casas conectadas, na década de 1940, 69,9% de toda a população americana, e nos anos 50 esse número salta a incríveis 95,7% de todos os lares norte-americanos. O rádio tem uma aceitação tão rápida e gigante para dentro dos lares americanos, sejam eles formados por

peessoas negras, brancas ou imigrantes, que esta infiltração apenas vai ser comparável no séc. XX, anos depois, com o advento dos televisores.

Isto significava, que o poder cultural estava em praticamente em todos os lares americanos, tanto uma família republicana quanto uma família democrata eram atingidos da mesma forma por um líder cultural. As vozes escutadas no rádio, e depois, as imagens vistas nos televisores tornavam-se quase membros da família, o ato de almoçar assistindo televisão, ou escutando em conjunto à noite uma radionovela era ao mesmo tempo moderno e acolhedor. Um dos maiores biógrafos de Walt Disney, Watts Steven (1952–), em sua introdução do livro *The Magic Kingdom: Walt Disney and the American Way of life* (2001), vai falar de como retirou a ideia de escrever o mesmo, a princípio, estava em família, vendo seu sobrinho brincar, assistindo um programa dos Estúdios Disney, em uma completa naturalidade, que o fez se perguntar: “Porque é que ‘Disney’ se tornou tão influente que, não só neste caso, mas em inúmeros outros, é algo tão comum para um bebe quanto o leite materno?”³⁴ (STEVEN, 2001, p.XIX)

A pergunta que podemos expandir para este texto é, como, um agente cultural tornou-se, atualmente, um símbolo tão presente, que sua apresentação e convivência é tão natural quanto a amamentação de uma criança? O que vemos sendo construído nas novas mídias, cinema, rádio, televisão, é uma integração tão dominante com a vida privada do povo americano, e tão hegemônica, que, os seus líderes passam a ser figuras essenciais, tornando-se impossível conceber uma vida em sociedade nos anos seguintes sem a presença dos mesmos. Mas Walt Disney é um caso especial, e vale a pena entrar em mais detalhes sobre o mesmo.

O que temos após fim do período de segregação, ou *New Deal*, é uma classe populacional eleita para ser o símbolo de uma nação, e do seu futuro. Todavia, é este futuro, e avanço tecnológico que modifica e destrói o pensamento social vigente até então. O novo American Way necessitava ser conciliado, mastigado e regurgitado de forma muito mais palatável, para que começasse a ser aceito pela população, uma mediação de fatores históricos. Esta mediação, tinha que ser aceita não apenas por um único aspecto político, como um líder democrata falando para seu eleitorado, era necessário ser feita por um agente neutro, mas defensor do projeto geral, americanismo. Ao mesmo tempo, este mediador deveria ser capaz de expandir seus tentáculos de influência em ambientes que os demais poderes não conseguiam chegar, de preferência, em aspectos hegemônicos.

³⁴ Why has ‘Disney’ become so influential that, not only in this case but in countless others, it is something to be imbibed along with mother’s milk? (Texto original)

A mídia, e a produção cultural, tornava-se a liga que poderia sustentar um novo *American Way*, que poderia de alguma forma, convencer que os *White Collars* eram o símbolo real do americano, do americanismo, como os outros poderes haviam definido. E, por meio desse principal foco, se a ruína do mito do *Self-Made Man* prejudicasse a construção do novo modelo ideológico, a reorganização deste por meio do poder cultural era o elo faltante neste cálculo. Se o *Self-Made Man* era o homem que anteriormente, por meio da exploração de sua mão de obra, conseguia no futuro ser dono de um meio de produção, cabia agora ao poder cultural substituir este momento, sem, contudo, abdicar do mito. A esperança do sistema deveria ser restaurada, sob a *edge* daqueles que sabiam falar sobre a ausência dela, e ganhar o coração das massas, como coloca Steven:

Este sempre foi um dos pontos fortes de Disney. Mas uma política cultural sutil também deu sabor aos seus filmes ao longo da década de 1930, conferindo-lhes grande apelo. Indo além do elemento escapista do entretenimento de massa, os filmes neutralizaram a perda generalizada de esperança e autoconfiança na América.³⁵ (STEVEN, 2001, p. 69)

Walt Elias Disney torna-se, portanto, uma peça chave para compreendermos como o poder cultural passou a atuar como um elo deste sistema. Vamos rememorar os pensamentos de Frances Alice Kellor (1873-1952), durante ainda o primeiro período da americanização. Ela acreditava que o processo de americanização dos imigrantes deveria ser feito no âmbito familiar, focado principalmente nas crianças, que conseqüentemente, passariam esta educação americanizada para sua mãe e pai. Trazer um conjunto grande de crianças imigrantes e filhas de imigrantes para uma educação americanizada era um processo árduo, e mesmo assim, nada provava que eles passariam o que fora aprendido ao seio de seu lar. Como chegar dentro dos lares americanos? Como americaniza-los nas suas mesas de jantares? Essa era a pergunta de milhões.

Walt Disney entre o fim da década de 1920 e início de 1930, atrelou-se a Harry Woodin, que embora não haja muitos dados sobre este indivíduo, sabemos que era um proeminente dono de um teatro em Los Angeles. Juntos, eles criaram o primeiro *Mickey Mouse Club*, na trilha do sucesso repentino e estrondoso da recente criação de Walt Disney e Ub Iwerks, o Mickey Mouse. Ao mesmo tempo, distribuíam o *Mickey Mouse Idea*, um show itinerante, que passava de teatro em teatro, nas regiões de maior presença de integrantes do *Mickey Mouse Club*, oferecendo, além do típico show, músicas e danças, algo que ainda não

³⁵ This was always one of Disney's strong suits. But a subtle cultural politics also flavored his films throughout the 1930s, lending them no small appeal. Going beyond the escapist element of mass entertainment, the films counteracted the widespread loss of hope and self-confidence in America. (Texto original)

havia sido muito bem explorado pelas empresas de mídia, *merchandising* (STEVEN, 2001, p. 146).

O *Mickey Mouse Club* era um clube de membros, formado predominantemente por crianças ao longo dos Estados Unidos, com um tom muito personalista, formado principalmente por bolhas regionais, em que seus líderes ganhavam títulos como *Chief Mickey Mouse* ou *Chief Minnie Mouse*. A exposição midiática era marcada pela produção de produtos próprios como *Bottons*, Carteirinha de filiação (LYNN, 2024), sendo o principal a produção do *Official Bulletin of the Mickey Mouse Club*, no qual, Walt escreveu, descrevendo seus membros como, “*a gigantic family*” (STEVEN, 2001, p. 147). O importante é compreender o sucesso dessas primeiras tentativas do poder cultural se aliar ao poder financeiro, de compreender a potência em que o *merchandising* poderia elevar os lucros de determinada empresa.

Ao todo, especula-se a criação *Mickey Mouse Clubs* em mais de 500 cidades americanas, espalhadas em todo seu território, com um conjunto de membros maior do que 500 mil (STEVEN, 2001, p. 147), aqui destacando um trecho de *The Magic Kingdom*, sobre os posters presentes na cidade de Milwaukee, falando sobre os objetivos do clube, que nos ajudam a interligar os assuntos até então debatidos: Em primeiro lugar, programas educativos que apresentam “a vida noutras terras, as maravilhas da indústria, da investigação e da natureza” e, em segundo lugar, ‘entretenimento... que ajudará o seu progresso individual, [e] alguns que serão simplesmente diversão.’³⁶ (STEVEN, 2001, p. 147).

A aliança entre interesses gerais, ideias de educação para o futuro, e pensamento americanizado, que Frances Kellor já defendia, com o entretenimento promovido pelas produções de Walt, pensadas para as realizações em teatro e outras dinâmicas representou um claro sucesso econômico para ambas as partes. As vendas de *merchandise* ao longo do mundo entre os anos de 1933 e 1944 somavam um valor entre \$20.000.000, com as empresas Disney recebendo uma taxa de comissão variável de 2,5% a 10% (STEVEN, 2001, p. 148). Capi Lynn³⁷ em um importante papel jornalístico sobre o período, que carece de fontes mesmo em Burbank, vai dar números mais expressivos para a taxa de inscrição do clube, afirmando em seu auge possuir mais de um milhão de membros, o que nos leva a crer que a “invasão

³⁶ First, education programs featuring ‘life in other lands, the wonders of industry, of research and of nature,’ and second, ‘entertainment... that will help your individual progress, [and] some that will be just plain enjoyment.’ (Texto original)

³⁷ LYNN, Capi. Here's how Salem kids formed the first ever Mickey Mouse Club in the nation in 1929. **Statesman Journal**, 2024. Disponível em: <https://www.statesmanjournal.com/story/news/2019/12/23/disney-first-mickey-mouse-club-elsinore-theatre-sale-m-oregon/2664130001/>. Acesso em: 20 de Dez. de 2024.

Disney” nos lares americanos é ainda maior. O interessante em analisar no trabalho jornalístico de Lynn é que, mesmo com o número gigantesco de membros, e o tamanho do retorno financeiro para os estudos neste período, pouco se foi guardado de uma das primeiras alianças entre Walt Disney e o poder econômico, isso se deve principalmente porque, nas décadas seguintes, quando a aliança entre o poder cultural com os demais poderes estava consolidada, o novo *Mickey Mouse Club*, passado agora nas televisões, suplantou totalmente o histórico do último, tornando-se um marco para a própria definição cultural de um americano.

Em um mundo em que o poder político está sendo constantemente contestado, cujas elites vêem sua posição sob um fio, mesmo com décadas de investimento em educação geral das massas para pensarem sobre uma mesma lente, e mesmo segregando um determinado grupo, para que sua visão fosse ainda mais controlada, seu fracasso diante do sucesso de Walt Disney em tão pouco tempo era assombroso, e, ao mesmo tempo, tentador. Observamos novamente o cartaz do *Mickey Mouse Club* da cidade de Milwaukee, os programas educativos promovidos por Disney encaixavam-se diretamente no “pensar o futuro e para o futuro” que as elites desejavam, contudo, estes se enveloparam num ambiente lúdico, em tom de brincadeiras, que era o clube.

No curta animado produzido pelo estúdio em 1931, *Traffic Troubles*³⁸, cujo protagonista era o, agora tão famoso, Mickey Mouse, vemos uma síntese da educação lúdica de Walt ao se pensar nos avanços tecnológicos do séc. XX em seus aspectos positivos. A animação inicia com Mickey, nesta ele é um taxista bem-humorado, dirigindo por uma *Avenue* (Avenida), mas que muito bem poderia ser uma *Highway* (AutoEstrada), um símbolo do distanciamento físico dos *White Collars* com os outros grupos étnicos e sociais dos subúrbios. A avenida é perigosa, com motoristas que se chocam, contudo, divertida. Compreendemos a ausência de peso no perigo da nova tecnologia, o automóvel, quando as batidas perdem seu total peso, os carros se chocam, mas moldam-se como borracha, a mensagem é clara, não foquem nos perigos que o carro pode te levar, mas em toda diversão moderna que este pode lhe proporcionar.

Uma grande questão que vai se passar neste curta, e repetir-se em vários outros deste período é a permissividade que Disney dá a interpretação política, no ponto em que, embora coloque figuras típicas do poder de forma cômica, não há uma crítica direta, ou mesmo uma proposta de solução, o que se apresenta é uma possibilidade do espectador decidir de que

³⁸ TRAFFIC Troubles. Produção: Walt Disney. Estados Unidos: Disney Studios, 1931. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=qvxxk0dtiuTg>. Acesso em: 12 de Nov. de 2024.

modo vai considerá-las. Mickey em seu trabalho de taxista, atende inicialmente um típico banqueiro estereotipado, de roupas formais, com traços arredondados e circulares - a obesidade é tida como um traço de muita riqueza - que, ao entrar no veículo seu corpanzil entorta-o. Observe, existe uma simplória e direta interpretação deste momento, o burguês capitalista, parte da elite do poder econômico, é gordo, desajeitado, uma figura naturalmente humorística, todavia, o humor não é destinado a aplicar um sentido “revolucionário”, de incentivar a luta de classes contra um grupo “ridículo” representado pelo burguês, seu objetivo é fazer suas animações se aproximarem do povo, das classes mais baixas e os *White Collars*, e afirma (Walt Disney), “eu estou rindo com vocês, por que faço parte de vocês”. É a reafirmação da figura do *Self-Made Man*, um homem da elite que se comunica e ri como um igual às classes mais baixas, por que ele é desta classe por natureza, apenas ascendendo por méritos próprios.

Voltando alguns anos, em 1929, no curta dos Estúdios Disney, *Plane Crazy* (1929)³⁹, vemos Mickey Mouse construir um avião. A visão do futuro no presente é bastante clara, o avião se configurava como um dos maiores símbolos de modernidade do séc. XX. Não se requer muito tempo de tela para observar os símbolos do *American Way* destacando-se de forma muito direta. Em uma cena em que Mickey se prepara e ir até o avião, ele se arruma conforme a imagem de um *Ace of aces* (Ás da aviação - a posição máxima de prestígio de um piloto de avião norte-americano na época), a figura da imagem se apresenta na trama como um herói, um herói não apenas da aviação, mas do moderno, do próprio novo século que surgia. As características físicas dele não são mera coincidência, um homem jovem, de pele branca, e cabelos lisos, seus traços lembram um inglês, ou um americano de alguma fazenda do Missouri, ou seja, nada que remetesse ao leste europeu, ou América Latina, em suas vestimentas, além de um casaco típico dos pilotos da Grande Guerra (1914-1919), o famoso colarinho branco, indicando antes de tudo, sua classe social.

Em um mundo animado por Walt, os animais ganhavam aspectos humanos, sendo antropomorfizados em cachorros falantes como o Pateta, ou ratos aventureiros como o Mickey, uma regra nesta época era quase clara, a ausência da espécie humana. Este fato era proposital, para que nunca se retirasse o sentimento lúdico do ambiente, para que não se quebrasse a tão falada “magia”, então, por que em *Plane Crazy* o ás da aviação é um ser humano real? A pergunta torna-se ainda mais fecunda quando vemos que nosso herói, Mickey Mouse, copiou o mesmo penteado e roupas. A mensagem passada para as crianças

³⁹ PLANE Crazy. Produção: Walt Disney. Estados Unidos: Disney Studios, 1929. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=k4zoBmGzAKw>. Acesso em: 10 de Nov. de 2024.

era clara, ser igual a aquele homem, aquele homem era um herói tão grande que Mickey desejava ser igual a ele, na busca por aceitação de seus pares, que o esperavam no avião, um indivíduo tão especial que o desenho permitia quebrar a “magia”, do mundo antropomorfizado, e mostrar um humano real.

Mas até então falamos de animações produzidas pelos Estúdios Disney, todavia, podemos afirmar que Walt sempre tentou falar sobre o moderno em suas obras, e sempre se demonstrou maravilhado com elas. Ainda em seu início de carreira, quando morava em Kansas, produziu o curta *Newman Laugh-O-Grams* (1920)⁴⁰, em aspecto rudimentar, devido sua produção tecnicamente caseira. Na história, um ator real, um animador (Disney?) está em sua pequena sala, a câmera modifica seu foco para as costas do artista, focando agora em sua mão, e nos rápidos desenhos que ele faz sobre a folha branca. Então lemos: “*Kansas City Girls are rolling their own now - - - Ladies stocking come so high now, they have to roll them down at the top - - -*”⁴¹(Newman Laugh-O-Grams, Walt Disney, 1920)

Após este letreiro, vemos o desenhista habilmente desenhar uma fachada de loja, sapatos, meia calças e vestidos são dispostos, incentivando uma única coisa, o consumo. Disney é muito menos sutil e humorado no início desta década do que veremos no final da mesma, a mensagem era muito mais clara, “estamos no séc. XX, as mulheres da grande cidade de Kansas querem consumir, consumir é moderno, consumir é americano. O moderno não está apenas preso ao consumo feminino, mas em temas que, ao observar o início da carreira de Walt, compreendemos como determinados assuntos sempre estiveram presentes. Em uma das partes do curta de 1920, vemos dois jovens dirigindo um carro em altíssima velocidade, um destes está “voando”, seu corpo se desprende por inteiro do assento, enquanto segura seu chapéu, abaixo deles vemos a frase. “*Você já deu uma volta pela Kansas City Street*”⁴², o que nos faz lembrar diretamente do curta *Traffic Troubles* (1931).

Não estamos ainda, mostrando um indivíduo que vai começar a falar a mesma linguagem que o estado durante a Segunda Guerra Mundial em relação às políticas de Boa Vizinhança, ou no fim da década de 1940 e início da década de 1950 pelo medo das perseguições da HUAC. Desde as primeiras produções amadoras, Disney tentou falar com a nova sociedade que surgia, para ele era um aspecto duplo, fundamental para conseguir se conectar com o público, como também buscava crescer na carreira, representado por sua

⁴⁰ NEWMAN Laugh-O-Grams. Produção: Walt Disney. Estados Unidos: Laugh-O-Gram Studio, 1920. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=ERokauUI6TA&t=3s>. Acesso em: 21 de Nov. de 2024

⁴¹ A tradução direta é impossível em português, o texto brinca com o termo Rolling, que tanto representa enrolar as meias calças como ser “legal”, andar na cidade. A tradução no português poderia ser: As garotas de Kansas City estão com “tudo”, as meia-calças estão tão altas que elas enrolam “até o mais alto”. (Tradução nossa)

⁴² Did you ever take a ride over Kansas City Street (Texto original)

própria história individual. Watts aplica uma luz sobre este pensamento, quando diz que: “(...), Walt Disney desempenhou um papel fundamental na definição do modo de vida americano na era moderna. A sua história é, em muitos aspectos, a história dos principais valores da América e do seu desenvolvimento no século XX.”⁴³ (STEVEN, 2001, p. XXI)

A anatomia de Walt Disney e a anatomia de sua produção é um gênero híbrido (STEVEN, 2001), no fato em que ele mesmo se constrói como um homem real, ao mesmo tempo, irreal, um símbolo de seu próprio império e sonho. A forma que o sonho de Walt é construído é de forma indissociável associada a construção do novo mito do *Self-Made Man*. Se no passado, a construção do mito, o homem que se ergue pelo esforço próprio, estava diretamente ligada à realidade com o trabalhador médio que conseguia comprar uma propriedade e empreender, com o crescimento da mídia e o poder cultural, a sua figura mítica vai se atrelar a fama. Inicialmente o rádio, mas com real potencial, o cinema, passam a criar as figuras míticas que servirão de símbolo para o novo *Self-Made Man*. Os atores destas mídias passam a sobreviver na base da imagem que se vendem diante a sociedade, e o quanto essa imagem corresponde aos anseios dos espectadores. A conexão simbólica entre os mesmos torna uma questão muito mais econômica, do que uma defesa ideológica real de valores, uma visão então pragmática se instala no ambiente. Ao mesmo tempo, o sucesso econômico permite aos atores, e artistas influentes do poder cultural consumirem os bens mais modernos disponíveis no novo século, isto não é muito diferente ao homem puritano construir uma grande casa para sua família após o sucesso nos negócios, pelo menos, não para o conceito do americanismo. O segredo estava em saber convencer, o carisma era o tópico mais importante, mas a história de vida, e a aparência estavam em pólos equivalentes, em resumo, a habilidade de entreter e fazer as pessoas felizes (STEVEN, 2001, p. 36-37).

Se a capacidade de se vender como um americano nato era fundamental neste início do século, já que representava a capacidade de se ligar com o público, e com isto, ganhar fama, uma análise da biografia de Walt Disney é ao mesmo tempo uma análise do pensamento do americanismo no poder cultural. Entretanto, o próprio ato de tentar compreender este momento é complexo, pelo mesmo motivo que o faz ser importante. Sendo uma figura tão importante para a história americana, os biógrafos se dividem em duas visões muito distintas, cada uma trazendo a luz para um aspecto desse gênero híbrido que o forma. A primeira visão, corresponde diretamente a visão que o próprio Walt desejava perpassar de

⁴³ (...), Walt Disney played a key role in defining the American way of life in the modern era. His story is in many respects the story of America's mainstream values and their development in the twentieth century. (Texto original)

si mesmo, aqui vamos observar a predominância de biógrafos com visões positivas, como Thomas Bob (1922-2014) com o livro *Walt Disney: an American original* (1976), uma das primeiras biografias autorizadas. O que se observa na biografia de Thomas como nas outras desta mesma seara é o foco narrativo no lado criativo de Walt, em seus aspectos revolucionários na indústria cinematográfica americana, e seu lado familiar, como um bom pai e um bom marido.

As biografias, contudo, que focam nos aspectos “negativos” podem ser divididas em suas visões, as completamente exageradas, que se configuram quase num jornalismo barato, é o caso de *Walt Disney: Hollywood's Dark Prince* (1993) de Marc Eliot (1946-), que misturam suposições infundadas com uma má interpretação das fontes. O outro grupo das biografias “negativas” contempla os biógrafos pragmáticos, que não se privam de destacar os incontestáveis aspectos revolucionários para a indústria cultural que a produção de Walt obteve, mas que buscam, de fato, compreender o aspecto humano por detrás do mito criado, quem era de fato Walt, e como ele pensava. Steven Watts, já citado, com seu *The Magic Kingdom: Walt Disney and the American way of life* (2001), como Neal Gabler (1950 -) com *Walt Disney: o triunfo da imaginação americana* (2020), todos eles, em suas obras, mostram como o processo de crescimento da figura de W. Disney como empresário está diretamente relacionada a ideia de crescimento do mesmo como um mito do *Self-Made Man*.

As distintas visões existentes sobre a mesma figura fazem com que a apresentação de uma mesma situação seja vista por diferentes lentes. Esta multiplicidade é extremamente positiva, e permitiu que, estes livros, não fossem apenas analisados como bibliografia, mas como fontes históricas. Sendo W. Disney uma figura construída para ser a própria visão do povo norte-americano do século XX, e consequentemente do século XXI, a forma em que cada autor analisa os passos seguidos pelo famoso produtor, representam a própria visão que a sociedade norte-americana tem de si mesma, e de sua ideologia. Thomas Bob, por exemplo, escreve quase uma década após a morte do artista, sendo apoiado pela própria família, e o seu livro é a colocação mais direta da visão da corporação que W. Disney criou, e o legado que sua família deseja passar.

O texto de Bob é escrito em uma narração pessoal e intimista, adicionando falas que são impossíveis de se comprovarem, de terem sido ditas ou não, como se o mesmo tivesse vivido aquele momento junto ao biografado, dando ares a imaginação. A ideia geral é trazer para o público uma visão intimista do artista, a perpetuação do simbólico “Uncle Walt”, criado por W. Disney na década de 1950. O livro é lançado durante um período de crise financeira e de popularidade pelo estúdio, no qual a população americana se via desconectada

dos símbolos propostos. A figura do Self-Made Man serve como um elo entre o criador da empresa e o público distante, em um momento em que os Estados Unidos passam por uma crise financeira, ele tem o papel de ser a esperança para a população, um exemplo de superação.

Thomas Bob em seu livro perde-se em sua própria narrativa, e demonstra pouca importância acadêmica aos fatos abordados, em seus discursos existe a busca de trazer a tona o “real” W. Disney, mas em sua realização, conseguimos apenas observar sua persona, que foi tanto por ele (W. Disney), quando após sua morte, por sua família. Esta mesma visão gerou inúmeras obras que podemos catalogá-las como “autoajuda”, tanto de cunho financeiro como pessoal, que tentam colocar o criador do estúdio como um mestre elevado intelectual.

Estes livros “Coach”, inspirados na visão trazida pela obra de Bob, fortalecem ao público geral não a figura do artista em si, mas o novo “American Way”, trazendo mensagens ou citações retiradas do artista, ou inspiradas em seu comportamento no trabalho, sem compromisso com a realidade, obras como “O jeito Disney de encantar os clientes: Do atendimento excepcional ao nunca parar de crescer e acreditar” (2012) nem mesmo possui autores, sendo creditados ao Disney Institute.

Em homenagem aos 100 anos do Estúdio Disney, algumas obras envolvendo o autor foram lançadas como “The Official Walt Disney Quote Book” (2023) e “Disney Affirmations: 54 mantras to bring Disney magic to every day” (2024), possuindo a mesma ideia, colocar o criador da empresa de animação como um indivíduo muito sábio, que permite trazer aquilo que é visto nos filmes como espelho de sua vida, ou seja, trazer o sonho americano das telas para a realidade.

O subtítulo do livro de Bob, “an American original” é um claro indicativo da mensagem que se deseja trazer ao público, uma relação de poder que não passa despercebido. Se os defensores do americanismo vão incentivar a produção destes livros, cada vez mais idealizando o artista, é natural ter indivíduos com uma visão totalmente contrária, mesmo que exagerada, é o caso de Marc Eliot. Nesta pesquisa, Eliot é utilizado como um contraponto direto da visão de Bob, e de outros que seguem a mesma linha editorial. A ideia aqui, é buscar o consenso nas destoantes visões biográficas, retirando deste movimento informações válidas. Eliot é a visão de uma sociedade norte-americana que se sente traída pelo novo “American Way”, culpando os antigos ídolos do sistema, ao mesmo tempo que o rejeita por completo. Escrito na década de 1990, o texto conversa diretamente com a população que futuramente se tornará eleitores de Donald Trump, radicais do MAGA.

Esta parcela da população não se considera contrária à ideologia vigente, pelo contrário, odeia profundamente tudo aquilo que não é anglo-saxão, ela coloca a culpa nos símbolos do Self-Made Man, no pensamento que fundamenta o regime de que o espaço de sucesso é limitado, e estes grandes homens não apenas ocuparam todas as vagas, como impediram outros de galgar o sucesso. A visão importada de momentos-chaves da vida do artista, como a criação do rato Mickey, são observadas como traições, não a indivíduos, mas ao antigo “American Way”, é uma visão contra establishment, que impulsiona a criação de novos símbolos individualistas de sucesso, como Donald Trump (1946-) e Elon Musk (1971-), que vinham para resguardar o funcionamento do sistema, que foi corrompido por grandes corporações e pelo estado.

Biografias como as de Steven Watts e Neal Gabler são mais centradas, ambas focadas no lado político e não artístico de W. Disney, algo muito próximo ao que é feito nesta pesquisa, por isto a preferência pelo uso delas em referências. Elas trazem uma forma particular de analisar a sociedade americana no contexto da escrita, ambas são visões sóbrias, que não buscam idealizar ou vilanizar o autor, mas que mesmo assim, seguem um princípio, mesmo que sutil, que contestar o americanismo. Estas obras vêm de uma sociedade em que o novo “American Way” já foi consolidado na década de 1950, e que se permite questionar sobre as estruturas que a formam, e consequentemente, questionar seus ídolos. Enquanto Eliot traz uma mensagem que agrada a população e ajuda a formar o MAGA, Watts e Gabler trazem uma visão da sociedade americana muito mais próxima dos grupos centro-direitas do século XIX.

Mesmo diante dessas duas linhas muito distintas sobre a forma de compreender o mesmo indivíduo, todas iniciam a obra sempre do mesmo ponto de partida, a origem de Disney antes da fama, ou mesmo da produção dos *Newman Laugh-O-Grams*. Todas as biografias de Walt iniciam com um preâmbulo de sua infância, e principalmente de um período muito curto desta, quando morou na pequena cidade do interior americano, Marceline.

Todo *Self-Made Man* necessita de uma origem, algo que ao mesmo tempo serve para justificar o seu eu atual, o aproxima da classe média, e da “origem” que a constrói para si mesma, para Walt, Marceline era este ponto de origem, que conectava todos estes pontos. Sendo uma pequena cidade do interior do Missouri, um estado da região centro-oeste americana, marcado pelo agronegócio e pela considerável presença religiosa, a influência deste ambiente para o jovem Disney fora bastante marcante em seus demais anos de vida. São pontuais as características daquela cidade que entravam na mitologia da “cidade americana”

que ele desejou criar em seus parques, as linhas férreas, a pequena fazenda, o bosque quase que “encantado”, a avenida principal de uma cidade que era quase apenas aquela avenida. Da forma em que escolhe estes momentos idílicos e nostálgicos de Elias (pai), ele conecta tão profundamente com a população americana permite-nos compreender como a figura mítica deste líder cultural se tornou tão absoluta no imaginário americano.

Tudo se inicia numa figura que, em quase todas as versões da mesma história, é sempre o símbolo antagônico da figura de Walt, seu pai. Elias Charles Disney (1859-1941) era um imigrante canadense filho de imigrantes irlandeses, enquanto seu filho, Walt, um americano. Elias era um homem profundamente religioso, muito rígido a seus preceitos puritanos, seu filho mais famoso nunca foi um homem rigidamente religioso, sendo compassível dentro e fora de casa. Charles era um homem político muito ligado aos trabalhadores braçais, quase um socialista, defendendo as ideias de esquerda de forma pública durante a infância do filho, pelo contrário, seu filho sempre apoiou e se aliou ao estado, e aos grupos de poder, sendo abertamente contrário as ideias do campo da esquerda. Mas, a principal questão que levava os dois a serem tão diferentes, Elias Charles Disney era um empresário fracassado, um símbolo da destruição do antigo *American Way*, que tentou empreender no campo, tendo seu fracasso acompanhado a de inúmeros outros pequenos produtores que também fracassaram, e quanto tentou empreender pela indústria, obteve o mesmo fim trágico.

O período de vida de Walt Disney durante Marceline é determinado pela tentativa de seu pai Elias de conseguir empreender no campo, afinal, era isto que ideologicamente era pregado para os imigrantes naquele período. Algumas desculpas são dadas para o fracasso de Elias, primeiro, sua rigidez mental, embora conselhos de amigos para modificar certas formas de plantio e cuidado com os animais, nunca foram seguidos, o que o atrapalhou. Ou mesmo, sua conduta religiosa protestante, que embora pregasse o trabalho como fonte de salvação, era extremamente controlador com as contas, e totalmente contra a o que ele taxava de “luxos”, o que acabou gerando a fuga dos seus dois filhos mais velhos para a cidade grande, cansados dessa mentalidade “ultrapassada” do pai. Mas, o que mais se tornava presente era que o próprio sistema tornara-se extremamente agressivo a novos empresários, como coloca Gables: “Elias, que trabalhava duro, atribuía as adversidades ao sistema, que forçava os fazendeiros a comercializar as safras por meio de atravessadores e monopólios, que ficavam com os lucros que, ele acreditava, os próprios fazendeiros mereciam.” (2001, p.43).

Elias nos permite demonstrar como Marceline, um símbolo do “coração americano”, daquilo que o país pregava como suas bases fundadoras, enquanto servia para Walt Disney

como um modelo de perfeição, tornou-se um símbolo para os que ainda tentavam seguir os antigos ideais americanos, diante do duro choque da realidade do novo século. Elias, como inúmeros outros na mesma situação dele, culpavam o governo e o sistema pelas falsas promessas que haviam sido impostas a eles, a raiva cultivada gerava a óbvia radicalização política contra o sistema, e a defesa de ideologias contrárias ao que as elites pregavam. A criação dele do *American Society of Equity*, um sindicato de fazendeiros (GABLES, 2001, 43), como abertamente vai se declarar socialista, ambos motivos podem ser considerados por alguns autores, Gables (1950) está incluído, como uma “desculpa” do fracasso, com consequência tanto pessoal, pela inaptidão de Walt a vida no campo, como por problemas externos, a crise no preço dos produtos agrícolas. O fracasso de Elias no campo durou menos de quatro anos, quando ele vendeu a fazenda e se mudou de Marceline com a família.

Tendente a discordar dessa visão, que considero demasiadamente simplificada, por afirmar que a aproximação de Elias Charles com o socialismo é uma desculpa que ele criava para aceitar o fracasso, diante de a sua inata incapacidade ao empreendedorismo, é ignorar todo o contexto de mudança do capitalismo americano no séc. XX, em que Elias, embora não tivesse uma visão tão amplificada do tema, corretamente criticava. Havia no início do século uma concentração de terras que se tornava cada vez mais presente com o desenvolvimento da maquinação no campo, que atrelado a crises de produção, suprimiu totalmente os pequenos proprietários rurais, até mesmo os com grande conhecimento na área. O que o levava a afirmar o apoio a ideias socialistas, rompendo com a credibilidade do ideal *American Way*, e não pela busca de uma desculpa para si mesmo.

Walt Disney chegou naquela cidade com quatro anos, e em pouquíssimo tempo se mudava para uma cidade grande, nunca mais voltando a morar numa cidade proximamente parecida com aquela. Mesmo assim, é dito que ele “se lembraria dela mais vividamente que qualquer outra coisa de sua infância” (GABLES, 2001, p. 32), sendo que sua própria obra e gostos se perpassam nesta ideia, como o gosto por trens. As descrições de Disney de sua fazenda e sua vida naquele período nos remete a mesma vista nos livros e filmes do *Winnie-the-Pooh*, enquanto ele descreve as brincadeiras nas árvores, os pequenos animais, relembramos as mesmas descrições de Christopher Robin, protagonista dos livros de A. A. Milne. Não é uma coincidência, já que ambos fazem parte de uma tentativa de ver com olhos nostálgicos um mundo que aos poucos estava acabando. A única diferença é que, para Walt Disney, este mundo que estava acabando precisava continuar existindo, já que fazia parte de sua personalidade, do seu americanismo.

No filme *So Dear to my Heart* (1948), produzido pelos Estúdios Disney, a visão das origens do americanismo e do *American Way* torna-se a todo momento presente, e, de forma clara, indissociável com a própria visão de Walt sobre Marceline. Uma família branca, em uma casa simples de madeira, cantando em família a cantiga “*Lavender's Blue & Billy Boy*” é uma tentativa de pedir para que o público olhe com uma visão nostálgica para a vida bucólica e alegre americana, e que desta visão de partida cria-se a vida nos subúrbios. Esta mesma visão faz com que a música “*It 's Whatcha Do With Whatcha Got*”, presente no filme, seja um claro apoio a ideia da meritocracia que seu pai abandonou.

“*It 's Whatcha Do With Whatcha Got*” por si só requer uma análise mais aprofundada. Ao iniciar a animação contida dentro do filme, vemos um carneirinho em uma sala de aula, seu professor. Uma coruja, símbolo clássico de sapiência, abre com a afirmação que dá nome a música, você tem que fazer o que você precisa, no sentido em que seus objetivos, o seu sucesso pessoal, e a proteção e desenvolvimento de sua família são obrigações individuais. Elas são advindas diante do seu esforço diante das adversidades, sucesso e fracasso e percebidas como ações meritocráticas. A escolha artística para representar este argumento é o que o torna mais interessante, a mistura de elementos do campo, da referência a aquilo que Walt via em Marceline, com o complemento da referência religiosa. São passagens que demarcam a luta de um indivíduo sobre adversidades, e sua vitória, aquilo que hoje conhecemos como uma teoria da prosperidade.

Se o professor coruja representa a figura do professor do americanismo, a jovem ovelha representa a criança vendo a animação, em outras palavras, é Disney afirmando para o jovem que assiste: “Veja estes exemplos, você para ser um bom americano deve segui-los.” Ao ver um casal de jovens pássaros lutando para construir seu ninho, mesmo sob forte chuva, ao ver seu estado final, vemos um tecido fechando a imagem como um quadro, com as palavras “*Reward of merit*”, recompensa ao mérito. E a Coruja então fala, “olhe o que Davi fez com Golias”, Davi é a clara representação do *White Collar*, ou mesmo do anseio da jovem criança filha de um *White Collar*, e Golias é a opressão do sistema, que pode ser derrotada com o mérito próprio, “*With Whatcha Got*”⁴⁴, é repetido, como um mantra. Perto do fim, vemos o professor mostrar ao jovem animal um caminho tortuoso e estreito, que se abre por um portão de ferradura, símbolo típico americano para representar a sorte, com os dizeres cravados nela, “*The road to success is rocky*”, o caminho para o sucesso é tortuoso. Mas, mesmo sendo de mérito próprio seu sucesso, a música coloca o indivíduo contra o indivíduo,

⁴⁴ A tradução seria “com o que você tem”, no contexto da canção, indica que você deve conseguir superar suas dificuldades individualmente, usando apenas o que você tem já consigo.

ao afirmar que, “Ou outra pessoa assumirá a liderança⁴⁵”, o que dá a tudo isto um sentimento de urgência, e passa a culpa para o fracasso ao outro indivíduo, e não ao sistema que criar vagas tão limitadas.

É necessário compreender a união destas duas músicas e cenas do filme, e como elas se conectam a Marceline. Ao ver a família alegre na casa simples no interior, a sociedade americana é lembrada daquilo que já foi em promessa, a vida simples no campo é uma recompensa após um longo período de trabalho duro, como a promessa que se um jovem trabalhasse por muito tempo no campo, e fosse econômico, poderia no futuro ter sua própria fazenda e viver os momentos representados no longa-metragem. Todavia, se essa visão bucólica não existia mais na realidade, como voltar a ela? Como reconstruí-la em sua vida? Voltamos a frase que dá o nome a música, “*It's Whatcha Do With Whatcha Got*”, a meritocracia seria a solução. Se a vida do American Dream no final da década de 1940, ano de lançamento do filme, estava sendo construída nos subúrbios, o mais distante das cidades que a modernidade permitiu na função de preservar algo ainda do sentimento bucólico, morar lá, e ser um *White Collar*, era o mais próximo deste antigo passado.

Para isto, o jovem carneiro era ensinado, para acreditar que, a opressão sofrida pela nova forma de capitalismo, e o sistema trabalhista corporativista, com a morte da possibilidade do empreendedorismo da classe média como forma de subsistência, era o caminho tortuoso para o sucesso. O *Self-made Man* então era aquele que conseguia percorrer este caminho, que no fim estaria com sua família na sua “casa no campo”, os subúrbios, e que, para ter este fim, ele deveria fazer o que deve fazer, ou seja, aceitar de bom agrado as explorações do sistema, que serviam, da mesma forma que já serviam no pensamento protestante, como uma forma de provação, Davi versus Golias, para demonstrar ser um escolhido de Deus. A cidade de Marceline torna-se a peça metafórica de Walt Disney para este sistema, a vida sob o antigo *American Way* que ele afirma ter vivido, e que se perdeu, e agora ele pretende reconstruir.

Esta reconstrução é demarcada no seu parque de diversão, o *Disneyland*. No primeiro parque na Califórnia, temos a *Main Street USA*, uma rua principal que tenta emular o que os olhos de criança de Disney viam na avenida principal de Marceline. O primeiro parque construído por Disney surge com a ideia de criar um mundo mágico, uma América nostálgica, e poderia resgatar novamente este passado que formava o “verdadeiro americano”, e que o havia formado, não era apenas uma rua de uma cidade pequena, era

⁴⁵ Or someone else will take the lead (Texto original)

exatamente o que uma rua principal deveria ser (THOMAS, 1994, p. 17). Por isto a escolha deste nome, era a rua principal da América, o caminho que mostraria as raízes e tronco que formavam aquela população. Funcionava como um ciclo de confirmação, o indivíduo aceitava o sistema exploratório na esperança de viver nos subúrbios uma continuação dos prazeres bucólicos que os americanos do século passado experimentaram no campo e nas pequenas cidades. E para chegar a este ponto, concordavam que o único caminho era o meritocrático e individuais caminhos, no qual não haveria vaga para todos, o que forçaria a alguns, simplesmente não alcançarem o sonho americano. Marceline era um relembramento constante por que o sistema existia, e por que era importante ele acontecer.

A figura do *Self-Made Man* de Walt Disney inicia em Marceline por este exato motivo, é apenas neste ambiente bucólico, de espírito americano, que as fagulhas da criatividade de Walt poderiam surgir, ou, pelo menos, é a versão que seus biógrafos mais positivos vão colocar. São pequenos trechos, que ganham um aspecto quase místico, ao serem contadas, como quando sua tia Margareth visitou a família e lhe presenteou com uma caixa de giz colorido, o encorajando-o a desenhar (THOMAS, 1994, p. 29). É a figura calvinista do escolhido de Deus, que se une a uma região que permite o florescimento desta inata condição.

O início da década de 40 nos permite compreender os motivos que a aliança de Walt Disney com o governo foi tão fundamental para sua sobrevivência no poder, contudo, antes de se aprofundar neste ponto, é preciso entender como ele sempre se preocupou com sua imagem, e que ela estivesse em predominância nos holofotes. O primeiro grande sucesso de Walt nos cinemas foram os curtas de Alice, que misturavam atores reais com personagens animados, um grande avanço tecnológico para a época, com o maior retorno financeiro em caixa, os irmãos Disney, Roy e Walt, sócios da empresa *The Disney Brothers Studio*, resolveram se mudar para um local maior, no qual pudessem acompanhar o ritmo da produção. Foi neste momento que Walt, sem consultar seu irmão e maior parceiro de negócios, modificou o nome da empresa para *Walt Disney Studio*, que se manteve imutável até então.

É, portanto, impossível dissociar a figura de Walt ao mito que ele desejou criar, e o seu desejo claro e direto pelo holofote e protagonismo. A figura mítica do *Self-Made Man* era um holofote muito mais claro do que modificar o nome de sua empresa, e atingia conseqüentemente muito mais indivíduos. Na opinião de Steven (2001, p. 47), biógrafo muito mais ligado a uma visão pragmática deste indivíduo, “Ele admitiu ter gostado do primeiro gostinho da celebridade em Kansas City, com os filmes Newman Laugh-O-gram, e

posteriormente, trabalhou incessantemente para cultivar sua imagem de menino pobre destinado a prosperar por meio de trabalho duro e talentoso.”⁴⁶

Havia uma tentativa de construir uma origem que elevasse sua fama para algo além disto, que não fosse apenas tido como um grande homem dos negócios que teve sucesso, mas como um exemplo a ser seguido e admirado. Por isto origens são tão importantes para fundamentar mitos, já que se buscava criar um conto infantil, em que seu estúdio se especializou para adaptar no decorrer dos anos, uma massa adaptativa de narrativas que, como na música “*It's Whatcha Do With Whatcha Got*”, voltava-se a mensagens simples, trabalho duro, meritocracia, superação de adversidades, criatividade e origem humilde. Deste modo, Disney passa a não apenas ser visto como um ordinário famoso, como muitos empresários/artistas produzidos por Hollywood, mas um modelo do novo *American Way*.

A cidade de Marceline não era apenas uma parte desta narrativa, mas a coluna vital da mesma, já que todas as ideias, meritocracia, vitória sobre adversidades, criatividade, eram construídas como um elemento do americano comum, que, mesmo mudando agora nos grandes centros urbanos ou subúrbios, possuía sua origem no campo ou na pequena cidade. Como o nome da empresa dos irmãos Disney um dia modificou-se, sem aviso prévio, para apenas o nome de Walt, Marceline modificou-se para se tornar um outdoor da origem de Disney, uma prova material de sua história.

Em 1956, Walt Disney junto com seu irmão Roy retornam a Marceline, numa declaração de que aquela cidade era sua verdadeira “terra natal”, e são abraçados pelo povo da cidade. Durante esta visita construíram um parque e um centro de natação com seu nome, demarcando uma união do mito que Disney desejava criar com a própria história da cidade, que passa a ser a cidade que construiu o “espírito mágico da criatividade” em Walt. A CNN, grupo jornalístico ligado ao conglomerado Disney, coloca Marceline como o “*Lost Park*”, e, de fato, havia um plano da empresa de construir um parque naquele local.

The Marceline Project é uma constatação da busca incessante de Walt em vida de construir uma origem física, e de como aquela pequena cidade estava ligada ao pensamento do *Self-Made Man*, que compunha o ar mítico a sua figura. O projeto foi uma tentativa tanto do governo do Missouri como da Corporação Disney, e durante os primeiros anos da década de 1960 era uma possibilidade muito real, com diversas tratativas acontecendo. Planejava-se criar uma experiência para o americano médio de um retorno às origens americanas, a origem

⁴⁶ He admitted to enjoying his first taste of celebrity in Kansas City, with the Newman Laugh-O-gram films, and he subsequently worked ceaselessly to cultivate his image as a poor boy destined to make good through hard work and talent. (Texto original)

de Disney seria então a origem do próprio homem americano. Utilizar a fazenda que ele viveu como um plano de fundo formava uma ligação entre os personagens antropomorfizados, ou animações famosas como A Branca de Neve (1937), com a vida do interior, ou mesmo Bambi (1942), cuja inocência remetia em muito a própria inocência de Disney a este passado.

Todavia, não é o projeto em si que importa, mas os motivos de seu fim, que nos fazem perceber como Marceline estava muito mais ligado a uma construção pessoal de Walt, do que um planejamento cooperado de sua empresa. Em 1966, Walt Disney faleceu devido a um câncer no pulmão, e o estúdio recua no *Marceline Project* para dar foco no parque de Orlando, numa posição geográfica muito mais favorável que o centro norte dos Estados Unidos. O projeto era algo real, com um apoio claro do estado do Missouri, que intencionava investir em infraestrutura para atender a demanda, e mesmo assim, foi descontinuado. O maior sustento do projeto era a necessidade pessoal de Walt de ser idolatrado em sua origem, de se criar como um mito.

Para isto, é necessário compreender como W. Disney passou de um cidadão comum, ou um empresário de sucesso, para uma figura mística, cujas criações de sua empresa, mesmo algumas não tendo participação direta ou indireta, passaram a ser tidas como fruto de sua genialidade, e como sua imagem tornou-se tão reconhecida que passou a ser tida como um membro das famílias dos *White Collars*. Principalmente, é necessário entender como o mesmo apaga em sua própria história todos aqueles que o ajudaram, desde seu irmão até mesmo o co-criador de seu maior personagem, o ratinho Mickey.

Tidos por muitos como o mito da garagem, no qual com apenas sua criatividade é possível construir um império bilionário nas *Garages* dos *Suburbs*. Obras do Estúdio carregam esta imagem que invoca memorabilias simbólicas como o corajoso homem do Oeste, o Cowboy, entre outras, que sempre tomam como ponto de partida um individualismo, no qual sem a necessidade do apoio de outras pessoas e do estado, um homem consegue enfrentar e derrotar todas suas adversidades.

2.2. O individualismo simbólico na construção do mito

O século XX recriou o mito do *Self-Made Man* atrelado às estruturas do novo capitalismo, na forma em que a superprodução e as novas mídias massificadas fossem o mote construtivo dos mitos. O produtor cultural que ganhava maior força com as novas mídias atrelava suas criações diretamente ao poder econômico, o Clube do Mickey é um exemplo

desta união. Em casos especiais, esta união era tão simbiótica, que o indivíduo produtor, tornava-se produto. Sendo este agora produto, sua introdução nos lares americanos era ainda mais absoluta, ele se tornava o “leite materno”, como descrito por Watts (1952). Neste ponto, se um produtor se vendia como um criador de um mundo fantástico, e este mundo era um retorno das origens do americanismo, do qual ele saiu, o mesmo se tornava um produto, e consequentemente tornava-se parte do mundo fantástico. O próprio Walt, segundo Gabler, tinha noção dessa transmutação, indicando que não era mais Walt Disney, que seu nome e imagem haviam virado outra coisa, segundo Gabler (2001, p.20), “ele criara o estúdio; depois, o estúdio, com a sua própria cumplicidade, o recriou, tornando-o, como Disney compreendia inteiramente, tanto uma commodity quanto um homem - (...) que teria produzido os filmes de Walt Disney.”.

A sua produção mítica, portanto, é diretamente atrelada à construção de seu estúdio, como de que forma a empresa o constrói. Se, num conjunto quase majoritário de biografias, seus textos iniciam em Marceline, demarcando aquele o primeiro ponto de partida, com que se cria uma certa unanimidade, quanto ao segundo ponto de partida eles colocam na criação dos Estúdios Disney em uníssono a criação de seu principal personagem, o rato Mickey. É neste momento de sua biografia que o seu lado empreendedor, e a capacidade de superação individual de Walt é mais destacada, como também, é neste período que os primeiros sinais de uma personalidade complicada são destacados, que levarão a greve de 1941 e o apoio ao poder político e econômico.

Existe, neste ponto, uma relação indissociável entre obra e criação, como coloca Thomas (1994, p.8): “Walt Disney era Mickey e Mickey Mouse era Walt Disney. Suas personalidades eram inextricáveis e trouxeram mudanças na forma como o público via o homem e o rato.⁴⁷”. Não que isto seja um ponto final, como coloca Thomas, a figura pública de Walt Disney vai modificando-se ao longo de sua vida, e após sua morte, na década de 1960, de um gênio apreciado pelas massas e intelectuais, passando a ser um criador de realidades fantásticas no período em que funda a Disneyland, já após a sua morte, a realidade se desassocia quase que totalmente de sua figura. (THOMAS, 1994, p. 9). O que fica para a história, e principalmente, para os estudiosos de W. Disney, são os movimentos revolucionários no campo artístico promovido por Walt que o levam de Marceline até Mickey Mouse. As distintas visões variam entre considerar como práticas individuais, advindas de

⁴⁷ Walt Disney was Mickey, and Mickey Mouse was Walt Disney. Their personalities were inextricable and brought changes in how the public viewed both man and mouse. (Texto original)

um génio, ou, cópias e subtrações de outros, que participaram desse momento, e ficaram ausentes de crédito.

Para ambas, e aqui destacamos o sentido geral desta obra, as distintas versões são carregadas de símbolos, que se unem diretamente a temas muito maiores, o principal, o novo *American Way*. Thomas, um biógrafo que teve acesso às fontes familiares, ao produzir uma biografia muito mais amigável, coloca o termo “*roots*”, raízes, estas, significando a vivência de Walt até os momentos de criações como “Os três porquinhos” ou “A branca de Neve”, mas, predominantemente, Mickey Mouse. Todavia, expandindo esta ideia, “*roots*” pode muito bem significar as raízes do americanismo, do ser americano, de ideias como o empreendedorismo, e o *Self-Made Man*, o que liga ao subtítulo do livro: *an American original*.

Neal Gabler cita diretamente a biografia de Thomas, e esta visão dele de “*roots*”, afirmando que havia um sincronismo entre Walt e os acontecimentos históricos dos Estados Unidos, o sentimento populacional desta época (GABLER, 2001, p. 16). As características que formam Walt, para ele, são comuns à de um imaginário americano, se seu ideal, agindo de forma pragmática ou não para se comunicar com o público, Walt é uma personificação do americano médio do séc. XX, que possuía uma parte dele presa num passado idílico, e num futuro tecnológico (GABLER, 2001, p. 15). O autor coloca que: “Como americano médio, viveu a experiência americana e parecia personificá-la em sua determinação, seu idealismo, sua informalidade, falta de afetação, e talvez, acima de tudo, em sua súbita ascensão da pobreza e do anonimato para o pináculo do sucesso.” (GABLER, 2001, p.15-16)

Após Marceline, seu pai consegue emprego como distribuidor de jornais na cidade de Kansas City. Elias coloca seus dois filhos homens restantes (os outros dois haviam fugido de casa no período de Marceline) para trabalhar na distribuição, Walt tinha apenas 8 anos neste período. Fora uma mudança muito grande para um menino desta idade, Marceline era uma cidade pequena do interior do continente americano, ainda havia fortes aspectos de uma antiga América que está aos poucos ruindo, contudo, a tecnologia e o consumismo do novo capitalismo do séc. XX ainda não havia dominado aquela cidade, coisa que já não era verdade na nova cidade. Carros, avenidas, vitrines de lojas e bulevares preenchem a visão de um jovem que mal tinha tempo e dinheiro para aproveitar qualquer benesse desta.

Trabalhar com o pai era extremamente cansativo, embora seja debatido se ele recebia algo para entregar os jornais de manhã cedo, seu irmão Roy, que recebia, o próprio Disney afirmava que não. A rotina, era acordar todo dia ainda de noite, e entregar uma cota de 50 jornais, que deveriam ser entregues atrás da porta, o que se tornava perigoso nos períodos de

inverno, sendo que esta rotina recomeçava após a escola, que, devido ao cansaço, mal tinha disposição para tal (GABLER, 2001). Alguns historiadores destacam um mesmo momento, do jovem Disney, cansado do trabalho exaustivo, brincava com os brinquedos que os garotos deixavam no quintal, sendo este, um dos poucos momentos em que ele podia se divertir, mesmo que escondido.

Este momento tem aspectos terríveis para o psicólogo do jovem Walt, que afirmou em diversos momentos ter pesadelos noturnos, acordando assustado com medo de estar atrasado para entregar o jornal, mesmo já sendo um grande empresário. Contudo, como discurso público, é o início de uma educação empreendedora, uma criação feita na base do trabalho árduo, os momentos em que, Walt buscava um emprego de verão, ou vendia mais jornais fora da cota, para conseguir um dinheiro extra, são tidos como um advento de um espírito individual de desejo de crescimento, da noção da dificuldade da vida, e, na ótica protestante, no valor do trabalho. A ideia é mais fortalecida por Gable, que afirma que anos mais tarde esse período ajudou a “forjar seu caráter” (2001, p. 51), pelas palavras dele:

Se Marceline foi onde Walt Disney forjou sua fantasia, Kansas City foi onde forjou sua mitologia pessoal - o que um estudioso chamou de “os capítulos iniciais de uma história americana de sucesso, onde o bem triunfou sobre o mal e o progresso sobrepujou a adversidade.” (GABLER, 2002, p. 67)

Walt Disney mantém uma vida comum, até que a primeira guerra tem início, em 1914. Tanto Roy, seu irmão mais íntimo, quando seus outros irmãos homens estavam diretamente envolvidos com a guerra, e Walter, embebecido com o espírito patriótico do período, tenta de todo modo se alistar. Sendo menor de idade, não consegue ser aceito no exército regular, buscando com isso a Cruz Vermelha, que era mais permissiva com a questão da idade. Poucos dias depois que desembarcou na França a guerra tem seu fim, o que gera um grande descontentamento nele, mesmo assim, ficou alguns meses, contratado pela Cruz Vermelha. Este período não é tão inspirador de mitos, quanto fora sua infância, mas demarca um período de amadurecimento, e decisão de Walt, a partir dali ele tinha a certeza que buscaria um emprego na área das artes, obviamente, não se passava a possibilidade de ser um animador, ou empreender nesta área.

Sua volta, contudo, demarca uma divisão de pensamento entre o antigo e novo *American Way*, que se construía desde Marceline entre Walt e Elias, seu pai. O seu pai havia vendido a empresa de distribuição de jornais, e investido em ações de uma empresa de geleias, a qual, com o passar dos anos, cada vez mais aportou dinheiro, o que não representava com isto um sucesso comercial da empresa. Elias, vendo seu filho sem emprego,

ofereceu um emprego na fábrica, com um salário considerável para a posição e época, o que foi rejeitado pelo seu filho. Para Elias, e a visão de *American Way* que fora incutida nele, não havia uma outra possibilidade além de um trabalho fixo em uma empresa local, e, com o tempo, por meio do mérito próprio, a construção de um comércio para si, as mídias culturais tinham pouquíssimo alento para ele. Para Walt, o século XX era o século das novas mídias, e ele se sentia profundamente atraído por estas novas mídias, em especial, naquela época, o desenho popular, o usado em propagandas, e jornais, o visto e adorado pelas massas.

Em Kansas City, após recomendação de amigos, ele encontra um emprego temporário na Pasmen-Rubin, aprendendo os básicos do desenho rápido e popular, e principalmente a agradar um público alvo, tentando compreendê-lo. Nesta primeira oportunidade ele conhece o indivíduo que terá a mesma importância que seu irmão Roy, se não maior, para a fundação dos Estúdios Disney e a criação de Mickey Mouse, o filho de imigrantes irlandeses Ubbe Iwwerks.

O seu pai, Elias, seguindo os antigos ideais, acreditava em empreender, mas não em revolucionar, ele passou o início da vida acumulando renda, e investindo em negócios que outros já praticavam, negócios seguros, seja a fazenda em Marceline, ou as empresas em Kansas City. Walt, seguia um diferente pensamento, típico do que se tornou o pensamento do *Self-Made Man* do novo século, a necessidade irrestrita de revolucionar, de buscar uma ideia genial, que saísse da linha comum que os outros praticavam. Disney, com o apoio de Ub Iwerks (ele havia modificado o nome, simplificando-o), criam uma sociedade, a *Iwerks-Disney Commercial Artists*, que tem uma duração tão curta quanto o primeiro emprego de Walt.

A empresa dura pouco por diversos motivos, primeiro, a diferença gritante de personalidade entre os dois, Ub não era tão inquieto e revolucionário quanto Walt, ao mesmo tempo que Walt era demasiadamente imaturo, tendo quase nunca trabalhado. Walt é o primeiro a sair da empresa, embora ainda a visse como um complemento de renda. Ele aceita o emprego na Slide Co., uma empresa de propaganda de Kansas City, que aplicavam uma nova técnica da propaganda, a animação. O desenho, *per si*, passa a ter tanto charme para Disney, a animação era agora o que brilhava os seus olhos, e passou a ser até o fim de sua vida. A *Iwerks-Disney Commercial Artists* é praticamente ignorada neste início biográfico, primeiro, por não ser de fato uma “revolução”, e pouco demonstrava o talento de Walt, que era demasiadamente “rústico” naquele período. Embora fora do costume, aquilo que era pregado pela Pasmen-Rubin não era algo novo, Disney não se destacava, era um mercado

inchado, e dominado, a animação pelo contrário, era algo novo, e o novo atraía as figuras do novo American Way, como coloca Gabler (2001, p.96):

Era um caminho para fazer seu nome, à diferença de caricaturas para o jornal, porque a animação era algo que Walt achava que podia fazer melhor que ninguém, porque poucas pessoas trabalhavam com isso na época e poucas pessoas eram especializadas nisso, e a ideia de ser o melhor, o mais notado, claramente o atraía.

A Slide Co. serviu como uma escola de animação básica para Walt, embora ela fosse muito mais atrasada que as empresas de animação de Nova York, as maiores no momento. Walt, desejando se engajar nesta área, e abrir uma nova empresa, agora voltada para animação, para isto, conseguiu uma câmera emprestada de Cauger, diretor da Slide Co. Ao mesmo tempo, seu pai se mudava de Chicago para Kansas City, após a empresa O-Zell, que ele tanto havia investido, falir, tornando-se mais uma para a longa lista de fracassos de Elias. Precisando de um lugar para iniciar suas animações, Walt alugou a garagem da casa dos seus pais por 5 dólares ao mês (GABLER, 2001, p. 97).

Um dos grandes processos formadores do *Self-Made Man* do século XX é o do gênio da garagem. “*The myth of the garage*⁴⁸” é a forma totalmente modificada, adaptada ao novo século, do que um dia foi o mito do crescimento pessoal. Com o passar dos anos, outras figuras míticas passaram a serem mais conhecida do grande público após a revolução tecnológica dos computadores pessoais, com Steve Jobs, Steve Wozniak e Bill Gates, de tal forma que passou a ser conhecida depois por “*Silicon Valley Garage myth*”, pelo considerável número de figuras míticas que surgem na região do Vale do Silício.

Num sistema capitalista em que a introdução empresarial ao sistema não é mais possível pela antiga lógica (trabalho árduo, acúmulo baixo e constante de capital, e investimento em um pequeno comércio), a ascensão social por meio do empreendedorismo, - os *White Collars* se afixam na ascensão por meio da educação formal -, não está mais ligada na repetição de comércios em versões reduzidas. Em outras palavras, um funcionário de uma rede considerável de supermercado, não terá sucesso se, ao longo do tempo conseguir abrir um pequeno mercadinho de esquina, como um trabalhador que inicia uma plantação de pequeno porte numa cidade como Marceline, será conseqüentemente engolido pelos grandes latifundiários. Dado a impossibilidade do pequeno acúmulo de capital representar uma ascensão social, o sistema passa a mitificar uma característica muito mais subjetiva, a

⁴⁸ O mito da garagem é um dos símbolos mais importantes para a configuração mítica do Self-Made Man do novo século, Disney vai ser tido como um dos primeiros a se enquadrar neste ponto.

“genialidade”, o pensamento subversivo, não ao sistema, mas a formulação industrial e comercial, é incentivada, o termo “*Think outside the box*”⁴⁹ torna-se um jargão.

Um pensamento inovador, pode, segundo esta lógica, superar a opressão econômica aplicada pelos grandes, o que, ao mesmo tempo, subtrai a necessidade do acúmulo inicial de capital, deste ponto surge a garagem. A garagem para nós, brasileiros, possui um significado totalmente diferente para o americano, principalmente, para o que é imbuído pela ideologia do americanismo. Ambas, por definição, são locais para se guardar um carro, aqui no Brasil, um sistema básico de segurança para o veículo, um item que ocupa boa parte do rendimento e patrimônio de uma família média. Para os americanos, o veículo não ocupa um valor substancial do patrimônio familiar, como também, principalmente nos subúrbios, região onde o carro é essencial, o contexto brasileiro de guardá-lo num lugar por segurança é inexistente. As garagens americanas não são um apêndice do veículo, mas uma continuação do novo capitalismo, que surge no século XX, um apêndice do estilo de vida americano, e a representação do seu consumismo exacerbado.

Um *White Collar* do séc. XX, morador dos novos subúrbios, orgulha-se de ter um carro, e orgulha-se ainda mais de não possuir espaço na garagem para guardá-lo, já que esta última está cheia de produtos, que demonstram sua classe social. Sem espaço para um carro, as garagens americanas tornam-se espaço para os hobbies, e anseios criativos de uma nação jovem, bandas de garagem tornam-se algo quase que obrigatório nos subúrbios, como oficinas, onde o jovem pode consertar a sua moto, provavelmente uma Harley, que de fábrica vinha com defeito nos tubos de óleo, ter as mãos sujas de óleo numa garagem torna-se um símbolo de liberdade e ascensão social. Todavia, é a figura do jovem que utiliza esta garagem para a revolução tecnológica que terá mais apelo midiático, já que é a que, de fato, apresenta um avanço financeiro, sendo a única que se liga, e substitui, a figura deposta do *Self-Made Man*.

Walt Disney, ainda trabalhando na Film Ad Co., com apenas uma câmera emprestada, na garagem dos seus pais deu início a sua empresa de pequenos curtas animados, que denominou de *Laugh-O-Gram*. Esta pode ser, de fato, considerado a primeira empresa fundada por Disney, por dois motivos, primeiro, era a primeira que de fato era levada de forma séria, Walt via um futuro trabalhando em tempo integral nela, a segunda, é a primeira que se encaixa no mito da garagem. As primeiras animações buscavam trazer os problemas das cidades, e as novas tecnologias, Walt sempre buscou falar com o público. De fato, houve

⁴⁹ “Pensar fora da caixa”, seria o mesmo que dizer, “pense de maneira original e única”.

uma aceitação considerável do público de Kansas City, o que fez ela se tornar uma celebridade menor.

Um fato que vai se repetir ao longo da sua carreira é a ausência de dinheiro, e a dificuldade de financiar os sonhos de Walt. Até a criação de Mickey Mouse, e um *boom* econômico que a empresa vai ter, Disney sempre trabalhava no vermelho, lutando sempre contra a falência. Walt, iniciando sua empresa numa garagem, era imaturo, o que gerou certos biógrafos a o considerarem um explorador de mão de obra barata, e tecer visões extremamente negativas dele, como Marc Eliot em seu *Walt Disney: Hollywood's Dark Prince*. Mas, em conceito geral, foram estas dificuldades financeiras, atreladas à busca incessante por qualidade, que aumentaram a figura mítica. Ao colocar uma situação em que fortes forças econômicas são superadas por um poder minúsculo, mas movido por determinação e genialidade, isto formula um processo que pode, em discurso, ser repetido por outros americanos na mesma situação de opressão.

Disney nos momentos mais difíceis da *Laugh-O-gram* tirava fotos de bebês para conseguir alguns trocados que ajudassem a fechar as contas, como também, um contrato de publicidade para um consultório dentário, que rendeu algumas semanas de calmaria. Mas nada disto adiantou, a primeira empresa de animação de Walt declara falência sem nunca ter assinado nenhum grande contrato de distribuição, ou mesmo, de ter expandido seu sucesso além de um pequeno acontecimento em Kansas City. Walt, nos relatos dos amigos e familiares, estava em seu pior momento da vida, usava roupas velhas e puídas, e estava extremamente magro, ao ponto de seu irmão Roy temer que ele também adquirisse tuberculose. Contudo, ao observar a forma que é tratado este momento, a péssima situação de Walt é colocada como um sacrifício de um artista genial, para a criação do que seria a última obra da *Laugh-O-gram*, embora não tivesse sido de fato distribuída, um curta chamado *Alice's Wonderland*, que mesclaria uma atriz mirim com personagens animados.

A ideia de *Alice's Wonderland* vem dos curtas produzidos pela Max Fleischer, um gigantesco estúdio de animação na época, os *Out of the Inkwell*, que traziam personagens animados que brincavam com o desenhista, este, um personagem real. No curta, *Invisible Ink*, de 1921, um palhaço ganha vida, saindo do tinteiro de nanquim (*Out of the Inkwell*), começando a fazer brincadeiras com o artista. Como a técnica era algo muito inovadora para a época, contudo, não havia de fato uma integração entre animação e ator real, geralmente as ações se dividiam, primeiro mostrava-se o ator, realizando algo, e depois, a consequência gerada no personagem animado. Quando os dois personagens apareciam em cena, o ator e a

animação, geralmente apenas a mão deste ator aparecia, totalmente estática, uma limitação clara do que aquela tecnologia poderia chegar.

O primeiro curta da série, o único produzido pela *Laugh-O-Grams* em 1923, mesmo tendo sido produzido de forma praticamente independente, é muito superior ao que era visto no *Out of the Inkwell*. O começo muito se parece ao que era feito, com a pequena Alice visitando o estúdio, e pedindo a um jovem Walt Disney, ainda sem seu tão famoso bigode, para desenhar em seu quadro branco. Contudo, diferente do curta *Invisible Ink*, que ao mesclar o real com o fantástico, o real se tornava imagens estáticas, aqui, a animação e o real funcionam na mesma sequência de quadros, adquirindo uma fluidez na animação. Mas são nos sonhos de Alice que se apresenta o “*Wonderland*”, um mundo dos sonhos, em que Alice entra na animação, aqui destacando o processo invertido, nada se sai do tinteiro, mas, pelo contrário, a criança, no desejo de viver no mundo fantástico, entra no recipiente de tinta em seu sonho.

O diferencial produzido por Walt não é apenas inverter a lógica, e trazer um humano para o mundo dos desenhos, é colocar a visão infantil, permitir que Alice viva num mundo da fantasia, e com isto, criar uma relação com o público, principalmente o infantil, que desejava se permitir a viver neste mundo. Se podemos dizer que Disney criou um mundo fantástico, que as crianças americanas se relacionavam, muito se deve a este período inicial da produção dos *Alice's*, que o fizeram corrigir e melhor em muito a forma que ele se comunicava com seu público alvo.

A falência da *Laugh-O-gram* o obrigou a escolher um caminho: ou arranjar um emprego, mesmo como um animador em alguma empresa, ou, arriscar ainda mais. Walt escolheu a segunda opção. Vendo deste modo, parece muito heroica a escolha feita por Walt, de sair de Kansas City para Los Angeles, tentar algo em Hollywood. Para isto, mudou-se para a casa de seu tio, um homem de boas condições, que diferente de Elias, havia conseguido crescer financeiramente por meio de investimentos bem-sucedidos. Para Walt, falência não parecia tê-lo afetado como afetou seu pai, ele ainda estava confiante que seu caminho era o meio artístico, contudo, não as animações, Walt tentou conseguir um emprego como diretor de filmes, mas nunca de fato se esforçou para isto, passado algumas semanas vivendo sem um caminho claro, visitando seu irmão no hospital de veteranos (Roy se recuperava da tuberculose neste momento), passeando pelos estúdios, e voltando para a casa do tio. Foi quando ele retomou a ideia de publicar o curta que ele havia produzido de Alice, que sua vida pareceu de novo se ajeitar.

Hollywood naquele momento não era o que iria se tornar anos depois, mas já dava sinais que se tornaria uma das mídias hegemônicas nos Estados Unidos, mas já criava um próprio universo de fama, e de símbolos a serem seguidos, com rostos famosos que permeavam as capas das revistas. Gable (2001, p.136-137) muito bem descreve este momento que se dá no início da década de 1920.

Até para o público geral - cerca de 40 milhões de pessoas, ou $\frac{1}{3}$ da população - que ia ao cinema todas as semanas, no início dos anos 1920, Hollywood era mais que uma provedora de entretenimento. Era a capital da imaginação, o centro simbólico da liberdade e da audácia, “a mais popular fábrica de mitologia desde os gregos”, como mais tarde o observador britânico Alistair Cooke a descreveria.

A própria animação não era um dos maiores movimentos na indústria no período, ela funcionava apenas como um complemento para a seção de cinema, sendo composta por pequenos curtas, quase sempre em tom humorístico, que passavam antes do filme principal. Não havia, com isto, letreiros afirmando que naquela noite passaria determinado personagem, ou não. Walt então, sairá de um ambiente que não gerava muitos lucros, em uma situação que gastava muito para produzir, e entrava novamente numa situação muito parecida. Na busca de um financiador por suas próximas obras e um distribuidor encontrou Margaret Winkler. Margaret havia sido a primeira mulher a ser distribuidora de filmes no país (Gabler, 2001, p. 136-137), e tinha certa familiaridade com a distribuição de animações, mas, naquele momento, estava desesperada para encontrar um novo produtor, já que passava por problemas com os antigos.

Em poucos meses após o fim da Laugh-O-gram, Walt Disney pedia ajuda ao seu irmão Roy para construir uma nova empresa, para conseguir atender a demanda inicial de Winkler de novas animações de *Alice's*. O contrato foi assinado em 16 de outubro de 1923, com a opção inicial de 12 animações, a primeira metade ao custo de 1500 dólares por produção, e as seis finais ao custo de 1800 por produção, com a opção de duas mais séries (THOMAS, 1994, p. 72). Este foi o início oficial do que passou a ser os estúdios *Disney Bros*. Havia, contudo, certas questões que não haviam sido ajeitadas, primeiro, faltava a Alice, a atriz vivia ainda em Kansas City, mas aceitou se mudar para Hollywood mesmo não recebendo muito, num sonho de conseguir crescer como atriz na cidade. O outro problema, este mais substancial, faltava animadores, as primeiras 6 animações entregues por Walt foram desenhadas por ele mesmo.

Walt conseguiu, após inúmeros apelos, convencer Ub Iwerks a se mudar para Los Angeles, e apoiá-lo nas animações, principalmente após as primeiras críticas feitas por

Margaret Winkler sobre as recém-chegadas animações de *Alice's*. A chegada de Ub deu-se na mudança de estúdio, saindo de um galpão pequeno e mal-ajambrado, para outro, tão feio quanto, mas um pouco maior, e contendo um letreiro na frente escrito “Disney Bros”. Ub era um animador muito mais eficiente que Walt, e embora não fosse mais criativo, era mais focado, o que gerou, segundo inúmeros autores, atritos recorrentes entre os dois, principalmente uma certa inveja e raiva. Gable coloca que Walt, devido aos talentos de Ub desenvolvidos com os anos de experiência em Kansas City chegavam a fazê-lo duvidar de suas próprias habilidades (GABLE, 2001, p. 151), esta rixa entre os dois vai apenas se agravar ao longo dos anos, e com a criação do Mickey Mouse.

Embora as dificuldades financeiras, as coordenações feitas por Winkler eram positivas para Walt, com a mudança de estúdio, novos funcionários foram sendo contratados, para apoiar a empresa, principalmente velhos conhecidos, que haviam sido funcionários na Laugh-O-gram. Esta relação modifica-se, contudo, quando Margaret Winkler casa-se com Charles Mintz (1889-1939) em 1924, Winkler antes a frente dos negócios com Walt volta-se à vida doméstica deixando o controle de sua empresa nas mãos de Mintz. Seu marido comportava-se de maneira totalmente distinta da sua, cobrava rudemente Disney por sua produção, o apressando ao máximo, levando o mesmo a enviar seu cunhado George Winckler para ser “seus olhos nas produções Disney”, ou seja, ter maior controle nos gastos das produções. Embora essa maior pressão, os negócios ainda cresciam, gerando um novo contrato, agora assinado por Mintz, em 1926.

O contrato coincide com a mudança de local do estúdio, que se mudava para um local maior, a fim de compartimentar os novos braços empresariais que eles agora tentavam adquirir, o *merchandising* de produtos licenciados. A mudança para a Hyperion Avenue localizada nos distritos de Silver Lake em Los Angeles nos permite compreender como a figura mítica de Walt Disney gera controvérsia, já que é neste momento que a empresa passa a se chamar *Walt Disney Studios*. Para Thomas, um biógrafo apoiado pela família Disney, esta foi uma mudança conjunta dos irmãos, vindo principalmente de Roy, sempre preocupado com o financeiro, “Roy concluiu que um único nome poderia ter mais apelo e identificação nas bilheterias, e assim o Disney Brothers Studio se tornou o Walt Disney Studio.”⁵⁰ (THOMAS, 1994, p. 80)

⁵⁰ Roy reasoned that a single name could have more box-office appeal and identification, and so the Disney Brothers Studio became the Walt Disney Studio. (Texto original)

Contudo, esta visão é fortemente contestada por inúmeros outros biógrafos. Gable (2001, p.170-171), como em muitos momentos faz, reproduz um “diálogo” entre os irmãos sobre este momento, colocando toda decisão na conta de Walt.

(...) ‘Uma noite, quando Walt e eu discutimos a mudança’, Roy contou a uma colega, ‘Walt disse para mim: ‘Roy, quando nos mudarmos para Hyperion, vou mandar fazer um grande anúncio de neon, escrito Walt Disney Estúdios’... Ele olhou para mim como se esperasse uma discussão. Eu disse: ‘Se é assim que você quer’. E Walt disse ‘É assim que eu quero e é assim que vai ser! E foi do jeito que ele quis.’ O Estúdio Disney Bros., tornou-se o Estúdio Walt Disney.

Nesta versão da história, o que se destaca é a imperatividade de Walt, no qual, podemos destacar uma necessidade de atenção única, já que a mudança de *Brothers* para Walt afetava positivamente apenas ele, que receberia todos os holofotes de um estúdio que cada vez mais crescia. Marc Eliot, com sua biografia de pouca confiança, também trás uma outra versão para este acontecimento, agora, é Walt Disney que utiliza a desculpa do nome ser mais “vendável”, por isto a mudança.

Walt também deu um presente para o irmão. Ainda ressentido com o que considerava uma “traição” de Roy, Walt informou-o calmamente que o nome da empresa estava sendo mudado, de Disney Brothers Studio para Walt Disney Studio. Embora ambos soubessem que esse não era o verdadeiro motivo, Walt afirmou que um único nome era mais atraente do que um título com a palavra “irmãos”. Roy encolheu os ombros, sua assinatura padrão de conformidade silenciosa. Ao contrário de Walt, ele não gostava da fama. Ele preferia o cenário, onde sentia que poderia se concentrar com eficiência na fortuna a ser feita.⁵¹ (ELIOT, 1993, p. 31)

Tanto a versão positiva de Thomas, como a posição negativa, e possivelmente deturpada de Eliot, concordam que a imposição de um único nome, um símbolo, seria benéfico comercialmente. O que vemos aqui, embora não anunciado com estas palavras, é a forma em que a figura mítica do *Self-Made Man* era vendável naquele período, como este símbolo passava por um largo aumento de popularidade. Walt em diversos momentos já havia demonstrado o desejo pelo holofote, como na época da pequena fama do Laugh-o-gram, sendo por desejo dele como coloca Gable (2001), ou por uma visão pragmática de negócio, as consequências foram as mesmas, com a explosão de popularidade

⁵¹ Walt had a present for his brother as well. Still bitter over what he considered Roy’s “betrayal,” Walt calmly informed him the name of the business was being changed, from the Disney Brothers Studio to the Walt Disney Studio. Although both knew it wasn’t the real reason, Walt claimed a single name was more appealing than a title with the word “brothers.” Roy shrugged his shoulders, his standard signature of wordless compliance. Unlike Walt, he had no taste for fame. He preferred the background, where he felt he could more efficiently concentrate on the fortune to be made. (Texto original)

nos cinco anos seguintes, que levam a criação do Mickey Mouse. Walt, e não seu irmão Roy, que passa a ser conhecido por todo o país como o pai do pequeno rato, e criador visionário dos Estúdios Disney. A mudança define que é Walt a figura mítica nesta história, como é ele que é o produto vendável, cuja história merece tantas versões.

Outra questão importante neste momento é a relação entre Walt e seus funcionários, se a mudança de nome dava uma maior visibilidade do público para Disney, também o transformava no funil de todos os problemas, que aumentavam rapidamente devido as contínuas pressões de Mintz. Segundo Gable, Walt tornou-se meticuloso, exigente, crítico e ofensivo (2001, p. 173), contudo, esta situação é minimizada por alguns biógrafos, que focam apenas nas consequências finais deste período. O mesmo biógrafo o coloca como exemplo de um conjunto considerável de funcionários da época, demonstrando como a frustração era endêmica.

Walt fazia “observações insultantes para mim”, disse Freleng, e Freleng fazia o mesmo com Walt. “Walt podia fazê-lo sentir-se mal quando queria”, disse outro dos primeiros empregados. “Ele era assim”, concordou Hugh Harman. “A menos que estivesse 100% a favor dele, a menos que estivesse fazendo por ele, trabalhando para ele, ele pensava que você estivesse o traindo.” (GABLE, 2001, 173-174).

O destaque é importante, já que o comportamento de Walt como patrão está diretamente ligado ao seu comportamento como um mito do *Self-Made Man* individualista, e, é consequência direta das futuras greves que o estúdio passa em 1941. A reação de Walt para as discordâncias dentro de sua empresa, e principalmente para a ruptura de relação, com a saída de funcionários do trabalho era “traição”. Neste momento, ele vai colocar a culpa diretamente na ação de seus rivais comerciais, com o passar do tempo, o culpado passará a abrigar-se no comunismo.

O descontentamento geral se atrelou ao ponto de alguns funcionários desejarem “sair do estúdio” e criar o seu próprio, sem com isto, avisar Walt. Iwerks, mesmo sendo um dos melhores funcionários e sofrendo constantes “humilhações”, tentou fornecer neutralidade e calma aos funcionários, permanecendo fiel a empresa. Os funcionários que desejavam criar um novo estúdio acabaram pontualmente sendo demitidos, contudo, o descontentamento e ressentimento permaneceu por um longo tempo (GABLE, 2001, p. 174-175). Neste período conturbado, Walt Disney cria Oswald, o coelho, desenhado principalmente por Ub Iwerks. Oswald é a primeira explosão de popularidade dos Estúdios Disney, um proto Mickey Mouse,

menos carismático e personalístico, mas comparado aos outros desenhos feitos na época pelos seus concorrentes era uma revolução.

Não era em si a qualidade de animação que o destacava, embora o trabalho de Iwerks fosse acima da média, mas a forma em que a comédia se unia ao personagem. As piadas não ocorriam mais por meio de uma sequência banal, mas elas se prendiam a uma história guiada por Oswald, criada por meio de suas ações únicas. Esta personalidade de Oswald o transforma no primeiro personagem criado pelo estúdio que de fato conseguia ser transformado numa valiosa propriedade de *merchandising*.

A crescente popularidade de Oswald gerou ofertas para o uso do personagem em mercadorias. Oswald apareceu pela primeira vez em uma barra de chocolate de marshmallow com cobertura de chocolate feita pela Vogan Candy Corporation de Portland, Oregon, cuja embalagem trazia a mensagem: “Cuidado com Oswald in Universal Pictures”. A Philadelphia Badge Company emitiu um botão com a imagem de Oswald, e a Universal Tag and Novelty Company ofereceu um Oswald Stencil Set. A empresa Disney não recebeu royalties pela reprodução de Oswald, o que Walt considerou uma boa publicidade para a série de desenhos animados.⁵² (THOMAS, 1994, p. 85)

O sucesso com Oswald, contudo, não permitia que o estúdio vivesse com tranquilidade. Walt Disney era conhecido por sempre tentar ser o mais detalhado e perfeccionista em suas animações o que gerava altos custos, o que não era correspondido ao dinheiro pago por Mintz para produzi-los. Mesmo assim, a pressão sofrida pelo produtor continuava, que nunca estava satisfeito com sua qualidade. Próximo ao fim deste contrato, agora com um personagem de grande sucesso, Walt buscou, no início de 1928, renegociar os adiantamentos recebidos por animação, como o total de seus pagamentos. Para Walt, isto seria algo simples, levando sua esposa, Lillian, no que seria para o casal a verdadeira lua de mel que eles ainda não puderam ter. O período da viagem torna-se um dos mais marcantes para a construção mítica de Walt, já que representa a culminância no descontentamento de seus funcionários em uma “traição”, e na forma em que ele, como um indivíduo, um *Self-Made Man*, consegue por méritos próprios sair por cima, revolucionando mais uma vez a indústria.

⁵² The growing popularity of Oswald prompted offers for use of the character on merchandise. Oswald first appeared on a chocolate-coated marshmallow candy bar made by the Vogan Candy Corporation of Portland, Oregon, the wrapper bearing the message: “Watch for oswald in Universal Pictures.” The Philadelphia Badge Company issued a button with Oswald’s likeness, and the Universal Tag and Novelty Company offered an Oswald Stencil Set. The Disney company received no royalty for the reproduction of Oswald, which Walt considered good publicity for the cartoon series (Texto original)

As negociações com Mintz saíram totalmente diferente do que Walt havia planejado, primeiro, Mintz não está disposto a oferecer um aumento justo, que cobrisse os elevados custos das animações de Oswald, pelo contrário, ofereceu consideravelmente menos do que já pagava. Em uma tentativa de rebater, é consenso pelos biógrafos, Walt o ameaçou de procurar outra produtora, levando o personagem embora. É neste momento que Disney descobre que, por contrato, o famoso personagem de seu estúdio não era de fato propriedade sua, mas do produtor, Mintz, que agora dava as cartas na mesa. A situação tornou-se pior quando ele conseguiu conversar com seu irmão em Los Angeles, que após uma breve investigação, descobriu que todos os seus animadores, com exceção de Ub, haviam assinado por fora com Mintz (THOMAS, 1994, p. 86).

Um grande aspecto da personalidade de Walt é fazer com que a visão pública de si fosse heroica, como se sua história fosse construída na relação entre o bem contra o mal. Deste ponto, a forma que W. Disney narra esta “traição” anos depois, torna-se um exemplo.

Nos anos seguintes, Walt falava com frequência sobre esse episódio como uma traição, dizendo que avisou Mintz de que aqueles que se haviam virado contra ele, Walt, também se voltariam contra Mintz algum dia, o que, com o tempo, fizeram. “Ele contava isso exatamente como a trama de uma de suas histórias, onde os bons vencem e os vilões são derrotados”, lembrou um de seus antigos animadores. “Ele adorava contar essa história, porque era tão poeticamente justa.” Dizia que se deve ter cuidado com quem você confia; que havia aprendido que se deve controlar aquilo que se tem ou aquilo lhe será tomado; que viu como o mudo dos negócios podia ser dúplice. Disse que havia aprendido todas essas lições e nunca as esqueceria. (GABLE, 2001, p. 188)

Walt Disney, por mais uma vez, havia perdido tudo, sem a renovação de contrato, sem seus animadores e, principalmente, sem o coelho Oswald, ele estava sem nenhuma perspectiva de futuro. Em um dos pontos mais complicados de sua carreira ele cria o personagem que iria mudar sua vida, Mickey Mouse. Se o primeiro pilar da construção simbólica de Walt é Marceline, a segunda é Mickey Mouse, mas não apenas pela fama que o personagem tomou, mas pela situação em que foi criado, por isto, a própria criação do personagem possui inúmeras versões. Podemos afirmar que, se Walt tivesse criado Mickey em uma situação positiva para ele, perderia em muito sua potência biográfica como um “*American original*” como coloca Thomas.

A versão mais famosa da criação do ratinho é que, no trem de volta, pouco tempo depois de ele falar a Lilly que “*Eu nunca trabalharei para mais ninguém.*”⁵³ (THOMAS,

⁵³ Never again will I work for somebody else (Texto original)

1994, p. 86), ele surgiu com a ideia de um personagem aos mesmos moldes de Oswald, chamado Mortimer, Lillian gostou do personagem, mas odiou o nome, recomendando o nome Mickey, que foi aprovado imediatamente por Walt. Ao chegar de volta aos estúdios, comunicou a seu irmão que tudo estava resolvido, que eles tinham uma solução para sair desta situação, e, animado por Ub Iwerks, as três primeiras animações do personagem foram feitas, a última sendo a *Steamboat Willie*, primeira animação feita em conjunto com o som, e a primeira animação de Mickey a ser distribuída. Esta é a versão mais famosa, e que está, por exemplo, disposta no *The Walt Disney Family Museum*, nela, Ub é colocado como um “colaborador” criativo, e não, de fato, um co-criador, Lillian participa como a que batizou o ratinho, e Walt o principal componente criativo, quem de fato pensou no personagem.

A primeira controvérsia vem do próprio nome do personagem, que, segundo Gable (2001, p.193), até mesmo o próprio Walt retirou-lhe sua autoria, colocando-a para si próprio.

Da sua parte, Walt, em um rascunho autobiográfico que editou em meados dos anos 1930, lembrou, “depois de tentar os nomes de vários amigos meus, decidi chamá-lo de Mickey Mouse”, diminuindo, assim, a contribuição de Lillian. David Smith, velho arquivista de Disney, disse que a própria Lillian era vaga em sua afirmação de ter dado o nome ao personagem e Walt tê-lo chamado de Mortimer alguma vez, e um perfil de Disney em *McCall's*, em 1932, apenas quatro anos após a criação de Mickey, afirmou que o nome Mortimer foi preferido em favor de Mickey porque este último era mais curto, não porque Lillian objetou.

Esta versão não é defendida pela filha do casal, que, segundo a matéria *The Birth of a Mouse*⁵⁴, disponível no *The Walt Disney Family Museum*, que afirma que de fato foi sua mãe que batizou o rato de Mickey. O que chama atenção nesta controvérsia é uma busca durante certo período, segundo Gable (2001), de Walt pela total autoria de Mickey, até mesmo o nome. De fato, Mickey em pouco tempo passou a ser considerado o Alter-Ego de Disney, e se sua criação estivesse presa na mão de muitos, a sua própria construção mítica como indivíduo também estaria. Não fora esta, entretanto, a principal controvérsia em relação a criação do personagem, faltava, principalmente, a deslocada na parte criativa do personagem, quem de fato definiu as bases do que seria o personagem de sucesso, e Ub Iwerks estava no centro disto.

Não existe uma resposta clara sobre o papel de Iwerks na criação do personagem, em todas as versões ele está presente, sendo a oficial, que ele foi um colaborador importante, alguns colocam como um co-criador, mas tendo uma responsabilidade pela criação

⁵⁴THE BIRTH of a Mouse. The Walt Disney Family Museum. San Francisco, 18 nov. 2012. Disponível em: <<https://www.waltdisney.org/blog/birth-mouse>>. Acesso em: 18 de ago. 2024.

consideravelmente menor que a de Walt. Para os biógrafos detratores de Disney, Iwerks era de fato o criativo dentro da empresa, e quem criou de fato o personagem, esta versão, segundo Eliot, será a defendida pela família de Ub. Mesmo Gable (2001, p.191-192), que tende a ser mais favorável a Walt, cita a versão de Iwerks:

De fato, segundo a versão de Iwerks dos eventos, ao contrário do que mais tarde ridicularizou como “material publicitário altamente exagerado”, ele, Walt e Roy começaram a se reunir diariamente assim que Walt voltou a folhear revistas e debater ideias, tentando criar um novo personagem. Quanto à inspiração, a própria Lillian admite que as histórias de Kansas City sobre a ajuda de Walt aos ratos eram apócrifas.

A relação conflituosa entre as versões de Ub e Walt são a culminância da formação mítica de Walt Disney como gênio criativo. Porque em qualquer modo de se contar esta história, seja colocando Walt como o criador principal, ou um ladrão de ideias, ele se apresenta no centro de tudo, e termina como o símbolo por trás do rato. Como já vimos, a personalidade de Ub era contrária a de Walt, sendo ele um homem retraído, pouco dado aos holofotes, esteve junto de seu companheiro de trabalho em quase todos os principais momentos até então, isto, desde a primeira tentativa de se abrir um negócio, e, mesmo agora sendo sócio minoritário da *Walt Disney Company*, continuava a exercer um cargo apenas de animador, e sua imagem pública era nula, ninguém fora dos estúdios o conhecia.

Esta nulidade era trazida diretamente pela ofuscação gerada por Walt, da mesma forma que se foi ofuscada a figura de Roy Disney na mudança de nome na empresa, não importa a versão, oficial ou negativa, todas levam a um caminho de fortalecer uma imagem de *Self-Made Man* de Walt, em detrimento das outras. Marc Eliot, embora problemático, permite-nos um aprofundamento desta discussão ao relatar a visão do filho de Ub sobre o acontecimento.

Na verdade, de acordo com Dave Iwerks, quando Walt voltou a Hollywood, ele tinha apenas uma vaga ideia de um novo personagem. Ele e Ub colocaram todas as suas ideias em “fichas de personagem”. Walt então trouxe sua própria proposta de esboço de um rato, que Iwerks rejeitou porque se parecia muito com Walt. Disney confessou que usou o reflexo do seu próprio rosto como modelo.⁵⁵ (ELIOT, 1993, p. 36)

⁵⁵ Actually, according to Dave Iwerks, when Walt arrived back in Hollywood, he had only the vaguest idea of a new character. He and Ub put down all their ideas on “character sheets.” Walt then brought in his own propose sketch of a mouse, which Iwerks rejected because it looked to much like Walt. Disney confessed he had used the reflection of his own face as model. (Texto original)

O filho de Ub não é uma fonte totalmente confiável, há uma clara parcialidade em seu discurso, que varia entre seu pai ser o principal criador, e seu pai ser o co-criador. Contudo, podemos compartimentalizar a um espaço mais definido e dizer que Ub fez parte da criação, e se sentia como um elemento essencial. Ao mesmo tempo, Dave (o filho), em sua fala demonstra como Mickey era um reflexo do próprio Walt, e isto é defendido por todas as versões, se Walt pode, para alguns, não ter criado a figura física do rato, ele, para todos, criou a “alma”, a personalidade, que se refletia diretamente no próprio.

Sem distribuidor, a primeira animação do rato foi rejeitada, o mesmo com a segunda, ambas animações mudas, feitas pensando na forma antiga. Vem de Walt Disney a ideia da sonorização, não era inédita, a tecnologia do som no cinema havia apresentado alguns exemplos recentes, mas não gerava motivos para os estúdios investirem tanto dinheiro em algo que o público poderia rejeitar. As animações, um nicho dentro do cinema, viviam num platô, se fosse necessário sonorizar um desenho, primeiro se realizava o desenho da maneira clássica, e, apenas após isto, o sonorizava. O som era um adereço, um aspecto adicionado após a obra pronta. Para Walt, a terceira animação de Mickey seria a bem-sucedida, por que seria a primeira a abraçar o som como parte dela, não mais um adereço, agora, um elemento essencial.

A animação seria a história de Mickey num navio, ele seria um marinheiro de baixo escalão, que sofre pressões do seu chefe, mas busca diversão por meio da música, do assovio, e do som retirado de maneira violenta dos animais, ao ponto que a Minnie também participaria, como interesse romântico. Ub foi novamente o desenhista principal, já havia sido nas outras duas, mas, desta vez, havia apresentado um trabalho de qualidade muito superior, principalmente na mobilidade do ratinho, o qual passava a acrescentar novos detalhes.

Em relação ao som, Walt consegue o contrato de Pat Powers, que havia criado o “*Powers Cinephone*”, um sistema de colocar som aos rolos de filmes que havia sido rejeitado pela indústria. Powers necessitava que seu produto se tornasse “vendável”, e viu em Walt, e no seu desespero, uma oportunidade, conseguindo que Disney contratasse os seus serviços, como se ofereceu para ser produtor das primeiras animações de Mickey, oferecendo um contrato pouco favorável a Walt, que foi assinado sem muita contestação, ou consulta com Roy Disney.

A criação da animação *Steamboat Willie* é descrita quase como num filme, sendo Walt seu protagonista, no momento em que coloca aquilo como um sonho, uma última fantasia que poderia retirá-lo da falência. Gabler (2001, p. 200) descreve um momento em que Walt reúne a pequena equipe que ainda lhe era fiel, chama sua esposa, sua cunhada (esposa de Roy), Ub

e sua esposa também estão presentes, todos montam de maneira improvisada um projetor no fundo dos estúdios, tocando *Steamboat Willie*, e com alguns instrumentos começam a sonorizar, maravilhando a todos. O que este momento nos mostra é que a própria criação do pequeno rato pouco importa no final, por que toda a história heróica, que movia os símbolos americanos tão fomentados no novo *American Way* estavam ligados a Walt.

Vemos um conjunto de momentos de extrema dificuldade e quase fracassos ultrapassados por momentos de superação individual, que esquecemos, ou, pelo menos, somos levados a esquecer, o aspecto criativo coletivo que gerou aquilo. Como no momento em que Walt apenas possuía dinheiro para uma única gravação com a banda, algo que Powers tornou extremamente conflituoso, e esta gravação torna-se um completo fracasso, ultrapassando o orçamento. Na noite deste dia, ele, segundo conta, não desistiu, e inventou um sistema de percussão visual, que guiava os artistas como um maestro, salvando a animação e criando ao mesmo tempo uma técnica que seria fundamental na indústria nos anos seguintes. A aposta era tão alta que ele deu ordens ao irmão de vender seu carro, o mesmo carro que havia levado a sua esposa Lillian quando era ainda apenas uma funcionária da empresa todo dia para casa, existia um romantismo absorto no desejo de conseguir realizar os sonhos.

Com o sucesso da empreitada de sonorizar, faltava ainda o sucesso comercial, que não chegou rapidamente, nenhum estúdio queria distribuir as novas animações, com esta demora deu-se tempo de ser produzida mais uma animação sonorizada, e a sonorização posterior das duas primeiras já feitas. O sucesso do público veio justo da terceira animação, *Steamboat Willie*, Walt conseguiu passar seu filme em um único cinema, conseguindo um sucesso tão grandioso entre o público, que Mickey passou a ser anunciado ao lado dos grandes atores de Hollywood. Logo a Universal aceitou distribuir as animações de Mickey, o que fez o sucesso se tornar rapidamente nacional. Walt já havia tido sucessos, e teve momentos de fama, mas nada próximo ao que passou a ter agora, fama esta que foi monopolizada a si mesmo, colocando-se como o pai do personagem, que era seu alter-ego.

Em poucos anos a relação entre Pat Powers azedou, o contrato draconiano feito no período de crise não correspondia agora às necessidades financeiras de uma empresa em expansão, e aprimoramento das animações, agora requeridas em quase todos os cinemas. Do lado do estúdio, pensou-se em criar animações que fugissem da figura do Mickey, e partissem para lendas e contos de fadas, criando as *Silly Symphonies*, estreando com a animação, *The Skeleton Dance* (1929), que não estavam sob jurisdição do contrato inicial. Do lado de Pat Powers, vendo que não conseguiria uma renovação favorável do contrato sobre Mickey,

fomentou o descontentamento dos funcionários, principalmente do mais antigo e importante, Ub Iwerks, o convencendo a assinar um contrato paralelo, e criar um estúdio próprio.

Alguns autores supõem que foram as constantes pressões e desrespeitos sofridos dentro do estúdio que fizeram Ub “trair” Walt, contudo, se fosse deste modo, o teria feito na primeira demissão em massa, período que se antecedeu a criação de Mickey Mouse. Fora a consolidação da figura de *Self-Made Man* de Walt Disney, após o sucesso estrondoso de Mickey Mouse, que fez seu funcionário mais antigo, e o mais íntimo, romper esta relação. A dominação de Disney na história de sucesso, sua monopolização, colocaram Iwerks numa posição subalterna, de apenas um funcionário, Gabler (2001, p. 240) descreve uma situação em que, ao ser confrontado por um garotinho, Walt Disney ordenou que Ub desenhasse um Mickey para ele assinar, o que gerou uma grande revolta do desenhista.

A saída de Ub foi uma consequência da tentativa de Walt Disney de se consolidar como o epicentro de toda a criatividade do estúdio, e que deveria receber os créditos públicos das criações. “Walt pareceu afetado pela ideia de que Iwerks pudesse gozar de conceito melhor que o seu. Para Walt, o estúdio era Walt Disney.” (GABLER, 2001, p. 242-243)

A saída deste funcionário para Walt é considerada uma “traição”, como também um desafio ao seu próprio ego, já que colocava Ub como o criador de fato do personagem, e persona que dava as características do personagem que o deixaram famoso. Provar o sucesso do personagem após isto era ao mesmo tempo provar ao público e internamente que era dele que vinha o segredo do sucesso arrebatador. Walt sai vitorioso, o personagem com a saída de Ub continua numa crescente onda de popularidade, ao ponto de anos depois influenciar diretamente na saúde financeira de outras empresas.

A Lionel Corporation, que fabricava trens elétricos de brinquedo, estava em processo de falência em 1934, quando comprou a licença de um caminhão movido à manivela Mickey e Minnie. A companhia vendeu 235 mil unidades no Natal, tornando-se lucrativa novamente e desembaraçando-se de seus credores. (GABLE, 2001, p. 327)

Durante toda a década de 1930, Walt permaneceu resoluto de que agia de maneira correta ao absorver todo o crédito público para si mesmo. Quando em 1933 sai a *Silly Symphony*, *Three Little Pigs*, com a música “*Who's Afraid Of The Big Bad Wolf*”, embora toda a construção não tenha tido diretamente participação de Walt, é ele que recebe a alcunha de gênio, que conseguiu interpretar os anseios e medos de uma sociedade marcada pela crise de 1929, e a necessidade de esperança de um período Rooseveltiano. Em 1937, quando os Estúdios Disney produzem o primeiro longa animado, “*Snow White and the Seven Dwarfs*”, é, novamente, a figura de Walt que fica em epicentro, engolindo totalmente para o público os

créditos dos animadores, alguns mesmo que nem mesmo conseguiram serem creditados no próprio filme.

Esta relação torna-se conflituosa dentro do estúdio, e, até a década de quarenta, vai gerar um descontentamento geral, que sempre piorava durante as crises financeiras, quase sempre geradas pelos excessivos gastos causados pelo perfeccionismo exacerbado de Walt Disney. Para alguns autores, esta relação não foi piorando ao longo do tempo, enquanto o poder era centralizado por uma única figura, mas esteve sempre presente, no modo em que a exploração do trabalhador se configurava em uma promessa de experiência. Schickel (1968, p.76-77) coloca que não era de fato uma mentira a promessa, mas que isto não impedia em contribuir com o descontentamento.

Este foi o início do relacionamento básico com os funcionários que ele desenvolveria mais formalmente em Hollywood mais tarde, onde um elaborado sistema de aprendizagem fornecia ao seu estúdio jovens talentos a preços baixos. Não era um sistema totalmente explorador — a oportunidade de aprender era genuína, mas o sistema acabou sendo um fator na criação da extraordinária amargura que acompanhou a grande greve nos estúdios Disney em 1940.⁵⁶

A figura mítica do *Self-Made Man* de Walt Disney desenvolveu-se, portanto, no crescimento e consolidação dos Estúdios Disney como maior empresa do ramo da animação, com personagens cuja influência era capaz de salvar empresas da falência. Monopolizando a visão pública para sua única imagem, passou-se então a colocar o início de sua vida em Marcelline como os momentos conturbados da criação de Mickey Mouse como os pilares de sua construção como um americano.

Ao mesmo tempo, esta monopolização dentro do estúdio foi sendo essencial para que Disney se vendesse como um trabalhador individual, movido pela meritocracia, representava sublimar personagens importantes do estúdio. Ao observar a forma como Ub Iwerks fora tratado dentro do estúdio, seja por relatos de colegas e familiares, como a própria “traição”, ato que por si só já é uma prova de descontentamento, causada pela monopolização. Se nos anos seguintes os novos “hits” como “Os três porquinhos” e principalmente “A branca de neve e os sete anões” sofrem o mesmo tratamento que Mickey recebeu com a autoria questionada de Ub, o descontentamento e “traição” tornar-se-ão corriqueiras.

⁵⁶ This was the beginning of the basic relationship with employees that he was to develop more formally in Hollywood later on, where an elaborate apprentice system supplied his studio with young talent at low prices. It was not a wholly exploitative system - the opportunity to learn was genuine but the system was ultimately a factor in creating the extraordinary bitterness that attended the great strike at the Disney studios in 1940. (Texto original)

A influência que Disney possuía sobre a sociedade está quase que diretamente ligada à influência que o mesmo possuía sobre seus funcionários, já que compartilhavam a mesma classe social, deste modo, seu enfraquecimento diante os funcionários significava o enfraquecimento do seu poder cultural, de influenciar a sociedade. Cabe lembrar que é este poder que permite empresas (poder econômico) atingirem taxas de lucros em um momento de crise geral (pós “crash” de 29). Como também, se em um caso totalmente desprezível, a animação dos três porquinhos, vira um símbolo de apoio à população durante a crise e um “aliado” para o apoio do *New Deal* de Roosevelt, o governo passa a abrir os olhos diante a importância de se conversar mais intimamente com Disney. Não era positivo para os poderes observar a redução do poder cultural de W. Disney, surge então uma confluência de interesses entre os campos de poder, que ganham um escopo material na década de 40.

A dissociação entre classes delimitada pelo enfraquecimento do poder de coerção do antigo “*American Way*” reflete-se no agrupamento da classe trabalhadora, aqui colocado as duas classes distintas norte-americanas, *Workers* e *White Collars*, que até então viam-se distintas. Os *Strikes* ou Greves em português, passam a serem incluídos no vocabulário da classe média, algo impensável até então. Colocamos este pensamento como uma desilusão do sonho americano, e a busca de um novo sonho, que muitas vezes estava atrelada a ideias mais à esquerda.

A classe artística começa a se unificar em sindicatos e buscar greves no fim da década de 1930, uma geração filha da crise de 1929, inicialmente imigrantes e filhos de imigrantes, algo que reforçava o pensamento das elites de controlar as diferentes culturas e fortalecer apenas a anglo-saxã. Todavia, a desilusão encontrava-se em todas as esferas da sociedade trabalhadora, e passa a afetar Hollywood no início da década de 1940, culminando na greve nos Estúdios Disney em 1941.

2.3. Desilusão da nova classe média e a greve dos animadores de 1941

A primeira grande greve de animadores aconteceu em Nova York no *Fleischer Studios* em 1937. Max Fleischer já era um artista extremamente renomado antes mesmo de criar seu estúdio com seu irmão Dave Fleischer em 1929, principalmente com seu pioneirismo na animação com a série *Out of the Inkwell*, que havia sido a inspiração para o jovem Walt Disney criar a primeira animação de *Alice in Wonderland*. Foi o sucesso das animações sonorizadas de Mickey Mouse que obrigavam os Fleischer a correrem atrás, contudo, nunca chegando a qualidade dos Estúdios Disney, mesmo assim, criaram

personagens famosos como o Bimbo, um cachorro antropomorfizado, muito inspirado no rato feito por Walt, e seu par romântico, a Betty Boop, que se tornou um *sex symbol* nacional. Contudo, a grande obra da empresa será a produção dos *Popeye the Sailor*, um conjunto de animações com o personagem Popeye.

Tanto Max quanto Dave Fleischer eram e se viam como símbolos de sucesso do *American Way*, os dois eram *Self-Made Man*, vindos de uma família de imigrantes judia da Áustria, haviam crescido por meio das animações, sendo pioneiros em diversas técnicas (SITO, 2006, p. 77). Como era comum em Nova York, a grande parcela da população era formada por filhos de imigrantes provenientes do último *boom* migratório, portanto, como os irmãos Fleischer, os funcionários do estúdio eram filhos de imigrantes, mas demonstravam na prática como o Período de Unificação fora falho, no ponto em que, diferente de seus patrões, este grupo estava muito mais embebido em ideologias europeias. Segundo Sito (2006, p.81):

A resposta está nas mentes dos artistas presentes. Muitos dos artistas eram filhos e filhas de imigrantes da classe trabalhadora que fugiram dos estados autocráticos da Europa em busca de uma terra onde pudessem defender-se. O estúdio era governado por um homem; só Max sabia o que era melhor para todos. Esses jovens foram ensinados pelos pais que o governo de um homem só foi a razão pela qual deixaram o antigo país.⁵⁷

A mesma imigração que era colocada como um fator positivo para os donos, era determinada como algo negativo para seus funcionários de menor importância. Para a sociedade americanizada, os imigrantes que não conseguiam ascender financeiramente no modelo ideológico proposto deveriam ser rejeitados ou mesmo temidos. A greve nesta situação foi vista aos olhos públicos como de responsabilidade quase explícita de grande número de imigrantes que viviam em Nova York, justificando as leis anti-migratórias, e a xenofobia para a nova classe média. De outro modo, a ideia seria que os imigrantes estariam tão focados em destruir os princípios norte-americanos, que autofagocitariam uma empresa criada e dirigida por imigrantes, caso os líderes tivessem abraçado o “American Way”.

O que se coloca é, enquanto Hollywood era um lugar mais pacífico, devido a ausência de ideologias mais à esquerda advindas da Europa, Nova York, uma cidade construída na imigração, era um barril de pólvora, prestes sempre a explodir (SITO, 2006, p. 82). A explosão nos *Fleischer's* deu-se internamente, por uma ruptura entre artistas que desejavam se sindicalizar e os que eram contrários. A relação de prestígio, ou melhor, a ausência dela

⁵⁷ The answer lies in the minds of the artists present. Many of the artists were the sons and daughters of working-class immigrants who had fled the autocratic states of Europe for a land where they could stand up for themselves. The studio was ruled by one man; only Max knew what was best for all. These young people were taught by their parents that one-man rule was the reason they left the old country (Texto original)

dos *White Collars*, estava profundamente ligada ao salário recebido (MILLS, 1966, p. 93), então, quando se inicia a discussão da sindicalização influenciada pelo *Wagner Act*, os funcionários mais bem pagos sentiam-se superiores aos de menor cargo e salário, recusando-se então a sindicalização. Já os funcionários de baixo escalão foram cooptados pelo *Commercial Artists and Designers Union* (CADU), que passou a ser uma voz ativa, realizando um piquete na frente do estúdio em 7 de maio de 1937 (SITO, 2006, p. 83). A relação de divisão entre os funcionários tornou-se mais forte quando Max Fleischer ameaçou os grevistas de cortes salariais, o que fez todos os artistas seniores desistirem da ideia de abraçar o movimento. Em outro movimento, o estudo buscou outros artistas não sindicalizados e os contratou, os colocando nos lugares vagos, conseguindo retomar rapidamente a produção. (SITO, 2006, p. 90).

Podemos observar neste momento como o descontentamento dos trabalhadores, no ponto em que a NLRB neste ano já havia atendido mais de quatrocentos casos nacionalmente, tendo conseguido apenas em junho certificar a greve no estúdio (SITO, 2006, p. 91). A situação, mesmo assim, continuou por mais semanas em um impasse, gerando um terrível desgaste na empresa, que passava por um período de crise financeira. Apenas em 19 de outubro a CADU foi reconhecida como representante oficial dos trabalhadores da Fleischer, sendo assinado um acordo que concedia um aumento de 20%, uma jornada semanal de quarenta horas e a reconstrução de todos os funcionários demitidos (SITO, 2006, p. 94).

O que torna este momento tão importante é sua função inédita, nunca antes havia sido assinado um contrato vitorioso entre um sindicato e um estúdio de animação. (SITO, 2006, p. 94). O processo acontecido em Nova York torna-se um exemplo a ser seguido pelos trabalhadores de Hollywood, que passa a destruir a ideia de passividade que havia destes trabalhadores. E em 1938, um ano após a greve, os animadores de Hollywood criam a *Screen Cartoonists Guild* (SCG) (SITO, 2006, p. 104), a SCG vai ser responsável por uma sequência de greves em estúdios de animação em Los Angeles, tendo como o principal expoente a greve de 1941 nos Estúdios Disney. Em relação aos irmãos Fleischers, assustados pela ameaça das “ideologias de esquerda”, eles mudam seu estúdio para o sul, mudando-se para Flórida, com o auxílio financeiro da Paramount (SITO, 2006, p. 94), contudo, a empresa declara falência nos anos seguintes, muito em parte pela crise mercadológica durante a Segunda Guerra Mundial que atingiu todas as produções cinematográficas dos Estados Unidos.

Para se entender, contudo, como a SCG atingiu a *Disney Studios*, é preciso primeiro compreender como se configurou a relação entre funcionários e Walt Disney após a saída de Ub Iwerks, e a consolidação de W. Disney como o poder quase absolutista dentro da empresa.

Jake S. Friedman coloca em seu livro *The Disney Revolt: The Great Labor of Animation's Golden Age* (2023) que é necessário não observar neste momento apenas Walt Disney, mas seus funcionários, em especial Art Babbitt, um dos animadores seniors do estúdio, que mesmo com o elevado salário, tornou-se líder grevista em 1941. Diferente da greve nos Fleischer, que dividiu os trabalhadores por questões salariais, o que nos levaria a crer que a revolta dos *White Collars* estaria ligada diretamente a relação financeira, ou a perda do *status* financeiro, mas a algo mais profundo, a alienação do artista com sua obra.

O Estúdio Disney na década de 1930 passava por uma reformulação em sua estrutura que, de modo superficial, parecia extremamente positivo para quem via de fora. O primeiro processo era o foco no aprimoramento das tecnologias utilizadas como no próprio trabalho de animador. Já era notório o apreço por Walt pela maior qualidade de seu produto, agora com a consolidação da marca como a maior produtora de animações dos Estados Unidos, o que desencadeou no início da década de 1940 na criação de um novo estúdio, agora na região de Burbank, Califórnia. Mas, mesmo antes disto, a criação dos *storyboards*, desenhos que demonstravam a sequência que deveria ser desenhada, como a possibilidade de reproduzir, em pequenas e apertadas salinhas escuras, em tempo real as animações recém desenhadas pelos artistas, permitindo que os mesmos pudessem conferir se havia algum erro na animação, elevavam o prestígio em se trabalhar nos estúdios, como se fosse a elite da elite dos animadores.

A superprodução de Walt, com o passar do tempo burocratizou-se cada vez mais, dividindo a animação em inúmeras etapas alienantes, em 1929, Ub Iwerks desenhou praticamente sozinho as primeiras animações de Mickey Mouse, agora, o roteirista era separado do diretor, que se separava das coloristas etc. Para chegar a excelência, Walt observou que era necessário educar seus funcionários, principalmente os novatos, a este processo de treinamento dividido em duas linhas, a primeira, mais simples, os funcionários sênior, ou os mais antigos (mesmo assim, não promovidos), educava os mais novatos, mesmo que estes “novatos” fossem trabalhadores experientes de outros estúdios. Na segunda forma, um colégio de profissionalização e aprimoramento, a Great Disney Art School, criado em 1932, apoiado diretamente por Art Babbitt, e tendo como principal professor Donald W. Graham (1903-1976). Das poucas informações oficiais sobre ele, que podemos encontrar deste momento, temos a descrição no site oficial da D23, evento de propaganda e apresentação de novas e antigas propriedades da Corporação Disney, que foca em referenciar a figura de Self-Made Man de Graham, em como ele teve que ser faxineiro e dormir no

banheiro da escola até conseguir ser contratado como instrutor no colégio⁵⁸. Foram estas evoluções que fizeram Disney se sentir capaz de produzir em 1937 o seu primeiro longa animado.

Nesta década, W. Disney afastou quase que completamente dos desenhos e de seu papel como diretor, se assumindo oficialmente como produtor executivo de suas obras. Isto representa também uma mudança na própria forma que ele se comportava como artista, e a relação que seus funcionários tinham com ele. Antes da fama, o mesmo assumia um papel de artista quase artesanal, estando presente em todas as etapas da produção, incluindo a animação (que nunca foi seu forte), isto criava uma relação mais intimista com seus funcionários, que, mesmo com as constantes brigas devido ao comportamento dele, sentiam-se incluídos em um grupo, numa família. Não se deve, contudo, ignorar o papel dele como produtor, e a influência criativa que exercia, os programas produzidos pelos Estúdios Disney seguiam uma linha guia difícil de ser modificada por qualquer diretor, mesmo com a ausência de uma fiscalização direta.

Embora a visão superficial do estúdio fosse positiva, o que refletia diretamente na visão pública sobre Walt Disney, havia um clima estranho dentro da empresa, um conjunto misto de sentimentos positivos e negativos que gravitacionavam em torno dele, e havia se transformado em um *one-man studio* (WATTS, 2001, p. 188), a empresa não possuía seu nome, era si próprio, e sua própria personalidade influenciava todos os aspectos do funcionamento do estúdio. Ao mesmo tempo que conturbado, e difícil de se lidar, Walt Disney também inspirava com sua criatividade artistas de seu estúdio, o que gerava uma posição de ódio por alguns e idolatria por outros, esta inspiração possuía um limite bem claro, que podava seus funcionários quando passavam a, mesmo que levemente, ameaçar seu absolutismo.

Apesar de toda a sua capacidade criativa, no entanto, Disney desenvolveu uma série de maus hábitos gerenciais que causaram grande ressentimento, medo e até amargura entre os funcionários. Seu egoísmo, por exemplo, poderia afastar todos os outros participantes do projeto. Mesmo seus maiores admiradores ocasionalmente ficavam taciturnos com a pressão para se alinharem criativamente atrás dele. De acordo com Milt Kahl, trabalhar com sucesso com a Disney geralmente significava concordar com ele, “para que as ideias originais que você obtém... estejam praticamente na linha que ele já segue”. Se um artista mostrasse o menor sinal de rebelião ou independência, comentou outro diretor de estúdio, a

⁵⁸ ART school formed at Disney Studios With Donald Graham serving as teacher. D23, 2024. Disponível em: <https://d23.com/this-day/art-school-formed-at-disney-studio-with-donald-graham-serving-as-teacher/>. Acesso em: 25 Ago. 2024.

Disney “dava um tapa nele tão rápido... [e] dizia: ‘olha, ninguém aqui é indispensável’”.⁵⁹ (WATTS, 2001, p. 191)

Este processo de confusão psicológica passa a ser conhecido como “*Scare Tactics*”, ou táticas do medo. Não eram apenas consequências de um egocentrismo exacerbado, mas, segundo certos autores, configurava-se como uma atitude pensada. Em um dia Walt poderia muito bem elogiar um artista individualmente, no dia seguinte, agora com o artista próximo de outros colegas, Disney o criticaria publicamente (STEVEN, 2001, 192). Esta política atrelava-se a Disney conseguir demitir seus funcionários sem aviso prévio, como quando em uma sessão de “fale o que você pensa”, Rudy Zamora (1910-1989), um artista, foi demitido por “pensar demais” (SITO, 2006, p.110), esta versão contudo é negada por Gilles “*Frenchy*” de Frémaudan, um animador dos Estúdios Disney, em uma entrevista⁶⁰ para Don Peri. Ao ser perguntado se Disney gostava de “*practical jokes*”, piadas que constituem numa ação física, ele lembra que um dia Rudy Zamora fez uma piada em que ele estava usando uma “*bandmaster’s outfit*”, uma roupa típica de banda universitária americana, ao passar na frente da sala de Walt, Rudy foi chamado, e confrontado pelo patrão, que afirmou que Rudy não estava trabalhando corretamente, tendo pouquíssimos desenhos feitos, o que então gerou sua demissão (PERI, 2011, p. 71).

Nesta mesma entrevista, Gilles (2011) coloca-se como um “*Mickey Mouse man*”, a figura do rato não está diretamente ligada ao personagem, mas a figura de quem, no conto popular, o deu vida, Walt Disney. Frémaudan, contudo é um resultado positivo das “*scare tactics*”, uma pessoa que se via longe da política, e admirava profundamente a figura simbólica de Disney, como o mesmo coloca: “Costumávamos chamá-lo de tio Walt, mas ele era mais como um pai⁶¹” (PERI, 2011, p. 71). Ben Sharpsteen (1895 - 1980), um dos animadores *seniors* do estúdio, havia iniciado sua carreira em 1929, recebendo um dos maiores salários na empresa, e manteve-se ao longo das décadas com incrível importância dentro da instituição, isto só foi possível, segundo Watts, porque “Ele percebeu a dinâmica fundamentalmente paternalista da organização Disney e moldou seu curso de acordo: contar

⁵⁹ For all of his creative ability, however, Disney developed a number of bad managerial habits that caused no small amount of resentment, fear, and even bitterness among staffers. His egotism, for instance, could crowd out everyone else in the project. Even his greatest admirers occasionally grew sullen over the pressure to line up creatively behind him. According to Milt Kahl, working successfully with Disney usually meant agreeing with him, “so that the original ideas that you get... are pretty much along the lines he’s already on.” If an artist showed the slightest sign of rebellion or independence, commented another studio director, Disney “slapped him down so fast...[and] said, ‘look, nobody here is indispensable. (Texto original)”

⁶⁰ PERI, Don. Working with Disney: Interviews with Animators, Producers, and Artists. Mississippi: University Press of Mississippi, 2011.

⁶¹We used to call him Uncle Walt, but he was more like a father (Texto original)

com o apoio e proteção do chefe do estúdio e, em troca, sofrer a imposição de sua autoridade, por mais dura que fosse.⁶² (2001, p. 198).

Disney, como figura centralizadora, buscava criar em suas empresas um ambiente “familiar”, próximo ao que era pregado nas antigas corporações, uma retomada nostálgica do que Watts chama de *old-fashioned paternalism* (2001, p. 199). Disney chamava funcionários para jogar amigavelmente, ou mesmo, nadar na piscina da sua casa, tentando criar uma relação íntima, e propagar a ideia de igualdade, caso ele fosse rude, não era uma imposição padrão-funcionário, mas uma briga de pai, um ensinamento de pai, por isto, a própria figura de empresário era deslocada para escanteio, dentro da empresa existia apenas o *Uncle Walt*. Algo que com o tempo passou a ser chamado o Sistema Disney, um sistema arbitrário que, conforme o humor de Walt, beneficiava ou prejudicava um funcionário. Sendo todos os benefícios baseados nesta própria arbitrariedade, vemos um destaque nas bonificações e propostas salariais que não seguem nenhuma regra específica. A questão salarial era profundamente problemática, enquanto artistas como Ben Sharpsteen, iniciou em suas funções na empresa com um salário maior que Ub Iwerks, outros funcionários, mesmo com experiência em outras empresas não recebiam um valor correspondente, ao mesmo tempo, funcionários de baixo escalão muitas vezes recebiam menos que um trabalhador operário.

Como em muitos outros estúdios antes da sindicalização, as escalas salariais dos estúdios Disney eram arbitrárias, independentemente dos contratos pessoais. A administração assumia o direito de aumentar ou reduzir salários ou conceder bônus sem sobrinha ou consulta. Um animador de ponta poderia receber US\$ 200 por semana, enquanto um pintor de células ganhava US\$ 12 por semana.⁶³ (SITO, 2006, p. 108)

Esta arbitrariedade torna-se mais visível quando observamos que em 1940, após o fracasso na tentativa de criar sua própria empresa, Ub Iwerks é novamente contratado pelos Estúdios Disney, e mesmo com sua incontestável importância na história da empresa (havia ainda animadores que trabalhavam desde o período da criação do ratinho Mickey), ele iniciou ganhando apenas \$75 semanais (SITO, 2006, p. 109). A contratação de novos funcionários na década de 30 também gerava um grande descontentamento entre os funcionários, principalmente os mais veteranos, sem uma norma salarial definida, os recém contratados

⁶² He perceived the fundamentally paternalistic dynamic of the Disney organization and shaped his course accordingly: rely on the studio chief for support and protection in return to suffer the imposition of his authority, no matter how harsh. (Texto original)

⁶³ As in many other studios before unionization, Disney studio pay scales were arbitrary, regardless of personal contracts. Management assumed the right to raise or cut salaries or bestow bonuses with no notice or consultation. A top animator could be paid \$200 a week while a cel painter earned \$12 a week. (Texto original)

muitas vezes iniciavam com salários maiores que os dos veteranos, estes últimos deveriam ensinar os mais novos as técnicas Disney de animação, isto, sem considerar o longo período em que os animadores iniciantes deveriam passar em treinamento, com pagamentos irrisórios (WATTS, 2001, p.205-206).

O sistema de bonificação era um dos pontos mais sensíveis. Walt, em seu sistema paternalista, acreditava que, seus funcionários sendo trabalhadores livres e “independentes”, deveriam ser beneficiados por sua criatividade e proatividade, num sistema meritocrático. Contudo, sendo Walt o juiz para tal decisão, as bonificações passavam pelo ato dele achar que um indivíduo fez por merecer ou não, o que poderia funcionar parcialmente nos anos iniciais da empresa, com um conjunto mínimo de funcionários. O crescimento exponencial da empresa na década de 1930 não acompanhou, contudo o crescimento das bonificações, ou mesmo a capacidade de Disney está em mais lugares ao mesmo tempo, as bonificações passaram a se tornar uma atitude completamente injusta para inúmeros funcionários, que não viam seu esforço sendo reconhecido, seja pelo baixo salário como pela ausência de bonificações.

A produção de *Snow White* foi uma gigantesca aposta de Walt, se tivesse fracassado teria falido a empresa, e destruído o seu “sonho americano”, por isto, em retrospecto a história é tão repetida, como um gênio revolucionou o cinema criando o primeiro longa animado, a sua produção, contudo, não foi algo positiva para os animadores. Disney, em todos os momentos de grande aposta, como crise financeira, tornou-se mais “ranzinza”, sua preocupação atingia diretamente seus funcionários, no período de produção do filme, para justificar as horas extras e a extenuante pressão aplicada, Disney prometeu que, caso o filme fosse um sucesso, bônus e gratificações seriam distribuídas aos animadores, considerando, obviamente, os aspectos meritocráticos. O filme tem sua estreia em 1937, não sendo apenas um marco do cinema, ganhador de um belíssimo Oscar especial que vinha acompanhado de 7 pequeninos troféus (Oscar) imitando os anões, como foi um sucesso estrondoso de bilheteria, tendo sido o filme mais rentável do ano. Contudo, o dinheiro recebido não voltou em formato de bonificações, pelo contrário, foi reinvestido na empresa, na criação das próximas animações, e na construção do novo estúdio em Burbank.

O estúdio em Burbank foi um tapa na cara dos inúmeros funcionários que acreditaram no processo meritocrático, funcionários predominantemente de baixo escalão, porque, observando com atenção, a nova empresa trazia inúmeros benefícios para os funcionários, contudo, restritos apenas aos de alto escalão.

O novo estúdio apresentava o Penthouse Club, onde os principais artistas podiam tomar milkshakes e fazer uma massagem nas costas. Houve até um personal trainer, Carl Johnson, que fez parte da equipe olímpica sueca de 1912. Mas tudo isso era para os artistas que podiam pagar. A maioria dos funcionários teve problemas para pagar o refeitório e, em vez disso, usou um carrinho de sanduíches.⁶⁴ (SITO, 2006, p. 112)

A mudança para Burbank atrelou-se a uma sequência de fracassos nas bilheterias dos novos filmes. *Pinocchio* (1940), a história do boneco de madeira feito por *Geppetto* cujo nariz crescia toda vez que mentia e tinha apenas um sonho, ser um menino de verdade, foi um sucesso de crítica, conseguindo o Oscar de melhor canção com *When you wish upon a star*. A música em si ganhou o gosto de Walt Disney, e passou a se tornar a música tema para o estúdio, a letra representava o espírito americano de esforço e desejo, que todos os sonhos poderiam se tornar verdade. O filme havia se destacado pelo trabalho experimental dos artistas, como Art Babbitt que havia participado na composição de *Geppetto*. No mesmo ano é lançado *Fantasia* (1940), que abriu portas de vez ao experimentalismo, ao tentar unir música clássica com animações surrealistas, pelo menos em quase todos os trechos. O filme foi um fracasso, o sistema de som dos cinemas ainda não era compatível com o que o filme propunha, o novo *Fantasound*, ao mesmo tempo havia uma desconexão entre o público e a obra, que não aceitou muito bem o surrealismo, o considerando chato, tanto que, de todos os trechos do filme, o que perdurou foi o mais contido, um curta de Mickey sendo um mágico, que ao som de *O aprendiz de feiticeiro* de Paul Dukas (1865-1935), tenta limpar um porão com magia, dando tudo errado.

A perda do mercado europeu com a Segunda Guerra Mundial, principalmente após a proibição de Hitler de comercializar os filmes americanos nos países ocupados, fazia o estúdio perder grande parcela do mercado esperado, a fortuna conseguida com *Snow White* rapidamente se esvai sem previsão de retorno. É nesse período que os Fleischer entram em falência, mesmo após o sucesso do primeiro longa metragem deles *Gulliver's Travels* (1939), não conseguiu suprir as demandas financeiras da empresa, que entraram em total bancarrota com o fracasso de *Mr. Bug Goes to Town* (1941). Não era um momento favorável para se produzir em Hollywood, a diminuição de rendimentos obrigava a redução de salários e benefícios, diante de um grupo de trabalhadores que já recebiam, em muitos casos, salários deploráveis se comparados com outros *White Collars*. Sito (2006) coloca a situação de que,

⁶⁴ The new studio featured the Penthouse Club, where the top artists could get milkshakes and a backrub. There was even a personal trainer, Carl Johnson, who was on the 1912 Swedish Olympic team. But this was all for the artists who could afford it. Most of the staff had trouble affording the cafeteria and used a sandwich wagon instead. (Texto original)

dentro dos Estúdios Disney, a situação financeira era tão crítica que se afiguravam pior que em 1927, o que gerou uma preocupação no seu maior financiador, o *Bank of America* (2006, p. 114).

A greve acontece, diferente de como ocorreu nos Fleischer, que em 1937 ainda não passavam por uma crise financeira, esta aconteceu em um momento de gigantesca tensão, em que os arrochos financeiros transbordaram os descontentamentos já existentes devido à “política Disney”. No momento em que a greve tem início o estúdio estava lançando a animação *The Reluctant Dragon* (1941), um filme que era mais uma colagem de contos que realmente um filme como os últimos lançados, tendo tão pouca relevância, que é mais lembrado pelos piquetes feito pelos funcionários em seu período em cartaz⁶⁵. Embora diferentes em princípio, a greve ocorrida nos *Fleischer's* foi fundamental para criar o sindicato que teria fundamental importância para a greve, *Screen Cartoonist's Guild* (SCG), Watts coloca sua fundação em 1936 (2001, p. 205), embora, possamos remeter a 1939, ano que formalizam o nome. Outras instituições em Hollywood ganhavam força no período, como o *International Alliance of Theatrical Stage Employees* (IATSE), um sindicato dominante no período, como o crescimento da figura de Herbert Sorrel (1897-1973) que após 1941 cria o *Conference of Studio Unions*, sendo protagonista em inúmeras outras greves. A IATSE, embora um grande sindicato, vai ser um agente contrário às greves, acusando-as de serem comandadas por simpatizantes do comunismo, enquanto Sorrel vai ser abraçado pela SCG como figura de liderança. (WATTS, 2001, p. 205).

O Estúdio Disney já possuía um sindicato, o *Federation of Screen Cartoonists* (FSC) desde 1939, cujo primeiro presidente era Art Babbitt. O sindicato havia sido criado pela parceria entre o advogado de Walt Disney, Gunther Lessing (1885-1965) e o próprio Babbitt⁶⁶. Era muito duvidoso a independência de um sindicato criado pelo advogado de Walt, e que, não apoiava greves e boicotes, mesmo tendo em sua fundação um indivíduo como Babbitt, que, embora sua posição, era conhecido por sua empatia com trabalhadores menos remunerados. Babbitt demonstrou-se rapidamente um empecilho dentro da FSC por suas ideias demasiadamente radicais, em destaque um momento quando ele, inconformado com o baixíssimo salário que seu ajudante recebia em comparação ao seu, pediu a Walt que

⁶⁵ É possível ver imagens deste momento na matéria do jornal virtual Jacobin, “80 Years Ago Today, Disney Animation Workers Went on Strike”. Disponível em: <<https://jacobin.com/2021/05/disney-workers-animators-cartoonists-artists-strike-picket-1941-guild-scg-sorrell-babbitt>>. Acesso em: 25 de Ago. 2024.

⁶⁶ Mais informações podem ser disponíveis no site Babbitt blog. Disponível em: <<https://babbittblog.com/2016/02/28/the-fake-disney-union/>>. Acesso em: 25 Ago. 2024.

desse um aumento modesto de \$2.50, que foi recusado com grosseria pelo patrão, no fim, o próprio Art deu de seu próprio salário o aumento. (SITO, 2006, p. 109).

A ineficiência da FSC levou na década de 1940 a uma debandada contínua de trabalhadores sindicalizados para SCG.

Em janeiro de 1941, ganhou apoio suficiente para que o NLRB o reconhecesse como a unidade de negociação para animadores, contadores de histórias, diretores e uma ampla variedade de trabalhadores de produção. Algumas semanas depois, o SCG apresentou queixa ao NLRB acusando o estúdio de contratos de “yellow dog” que obrigavam os funcionários a pagar multas se deixassem o estúdio, blitzkriegs anuais em que a administração forçava a saída de artistas mais bem pagos para que pudessem contratar novatos em salários mais baixos e sindicalismo empresarial.⁶⁷ (WATTS, 2001, p. 208)

A SCG abertamente entrava em conflito com a FSC a acusando de ser um sindicato falso, sob o controle de Walt Disney. Vemos aqui uma crise entre os sindicatos clássicos (aqueles que eram braços de controle dos patrões, que não serviam para abarcar as reclamações dos funcionários) e os sindicatos reais e combativos, que traziam ideias consideradas “radicais” e que de fato buscavam uma mudança no sistema, beneficiando os funcionários. A luta pelos sindicatos é uma luta do próprio *American Way*, no qual os novos sindicatos são a voz de uma população que não aceita a dominação do antigo modelo de americanismo, e sente-se desassistida de uma nova visão, sendo cooptados por ideias mais à esquerda. Babbitt vendo que a FSC era um sindicato fraudulento, transferiu-se e se associou a SCG, passando a adquirir um papel de liderança no sindicato.

Disney não aceitou abrir conversas com a SCG, uma situação que apenas floresceu os ânimos. Havia uma tentativa, da parte da empresa, de manter viva a FSC, ou pelo menos a ideia de um sindicato controlado pelo estúdio. Com a aproximação da análise e início do julgamento pela NLRB, a FSC afirma seu fim, contudo, era uma tentativa do estúdio de colocar no lugar um novo sindicato, o *American Society of Screen Cartoonists* (ASSC), que era a mesma coisa, com um nome diferente (WATTS, 2001, p. 208). Vemos neste período um acontecimento que leva a muitas suposições, segundo Sito:

No dia em que Babbitt deveria comparecer perante o NLRB para testemunhar sobre a atitude do estúdio em relação à sindicalização, dois detetives do Departamento de Polícia de Burbank apareceram

⁶⁷ By January 1941, it had gained enough support for the NLRB to recognize it as the bargaining unit for animators, story men, directors, and a wide variety of production workers. A few weeks later, the SCG filed charges with the NLRB accusing the studio of “yellow dog” contracts that forced employees to pay fines if they left the studio, annual blitzkriegs in which management forced out higher-paid artists so it could hire novices at cheaper wages, and company unionism.(Texto original)

em seu escritório residencial e o prenderam. (O chefe da segurança do Disney Studio era cunhado de Elmer Adams, chefe de polícia de Burbank.)⁶⁸ (2006, p. 120)

O sentimento de traição com a saída da FSC para a SCG de Art Babbitt, como as inúmeras tentativas de tentar sindicalizar os funcionários do estúdio, fizeram a greve, que já era naquele momento praticamente inevitável com a irredutibilidade de Disney, estourar. Walt demitiu Babbitt e mais um grupo de artistas sindicalizados, ferindo abertamente o *Wagner Act*, que proibia este tipo de demissão, fazendo com que a SCG finalmente votasse pela greve (WATTS, 2001, p. 208). Como na greve dos Fleischer houve uma divisão entre os funcionários, os que apoiavam a SCG e consequentemente apoiavam a greve, e os que se mantinham leais ao estúdio. Contudo, diferente da outra greve, a divisão não se consistia apenas em funcionários com altos salários e funcionários com baixos, o sentimento paternalista fazia a diferenciação entre aqueles que aceitavam Walt como exemplo máximo, e demonstraram sua lealdade, contra aqueles que se sentiam pouco amados pelo pai, até mesmo traídos. (WATTS, 2001, p.11).

O tema comunismo passa a ser arma para os apoiadores de Walt. Não se tem bem ideia quem eram, mas em determinado período da greve surge um grupo chamado *Committee of Twenty-One*, que tinha como objetivo passar desinformações sobre a SCG, como também, sobre Herbert Sorrel, o qual acusavam de ser um fomentador de pensamentos comunistas. Se, o comunismo era usado como justificativa para a ação dos grevistas, vale lembrar que foram descendentes de imigrantes que divulgaram idéias mais voltadas à esquerda que fizeram a greve em 1947, que consequentemente gerou a SCG, então seria o americanismo que poderia combatê-la, lembrando o papel de lealdade, não ao patrão, mas a nação. A frase “*Am I a loyal American or a dupe?*”⁶⁹ torna-se símbolo dos *Twenty-One* (WATTS, 2001, p.211), enquanto os dizeres “*You are a man or a mouse*”⁷⁰ passa a ser usada em cartazes favoráveis à greve. A figura do rato tornou-se icônica, já que, na cultura popular americana, o rato como adjetivo significa um traidor, alguém que não é confiável, entretanto, era Walt Disney que na última década havia tentado e conseguido unir a sua imagem ao do ratinho Mickey, com sua personalidade sendo permeadas, ao colocar a figura do rato como traidor, não apenas colocava os funcionários que eram contra a greve de traidores, mas ridicularizava Walt.

⁶⁸ On the day Babbitt was scheduled to appear before the NLRB to testify about the studio's attitude to unionization, two detectives from the Burbank Police Department showed up at his home office and arrested him. (The head of Disney Studio security was the brother-in-law of Elmer Adams, Burbank chief of police.) (Texto original)

⁶⁹ Sou um americano leal ou um idiota? - Dupe pode estar no sentido de traidor, fraco, covarde.

⁷⁰ Você é um homem ou um rato - Imagem de um cartaz com estes dizeres pode ser visto no Anexo B.

A um relato contínuo dos biógrafos de que, inconformado com a “traição” de seus funcionários, Disney contratou um fotógrafo para ficar em cima do estúdio fotografando os grevistas para que ele pudesse depois reconhecer aqueles que haviam se voltado contra ele.. (SITO, 2006, p. 129). Em relação a Roy Disney, ele era muito mais pragmático que Walt, compreensível, já que a “traição” não envolvia essencialmente ele, que a anos configurava como um indivíduo dos bastidores da empresa, em suas declarações, colocava a causa da greve em Hollywood ter sido tomada por comunistas (WATTS, 2001, p. 212). Este processo de acusação era espalhado pelos *Twenty-One*, que colocava como *Red Spiders*, e como era necessário lutar pela democracia (WATTS, 2001, p. 211).

Enquanto Disney recusava-se a negociar com Sorrel, a SCG recusava-se em contraparte a negociar com Willie Bioff (1900-1955), contratado pelo estúdio. Willie era um indivíduo extremamente problemático no ambiente sindical, era um criminoso envolvido com a máfia de Chicago, como também um braço mafioso nos sindicatos. Por meio da IATSE, Bioff ofereceu um acordo, que foi sumariamente recusado pela SCG, o sindicato grevista recusava ser representado por outros indivíduos que não fossem escolhidos por eles, e Bioff era uma clara ofensa às tratativas pacíficas, pelo seu terrível histórico. A IATSE, vendo que não haveria condições de aplicar uma negociação pacífica, partiu para uma tentativa de enforcar a SCG pelo isolamento, atraindo os outros grupos de trabalhadores nos estúdios menos radicalizados, oferecendo um acordo paralelo, que foi aceito, fazendo a IATSE e Bioff afirmarem que a greve havia acabado (WATTS, 2001, p.213). Esta ação foi, obviamente, denunciada pela SCG.

Sorrel fez sua cartada final, sabendo que boa parte da questão salarial e de bonificações decorriam de um desgaste financeiro da empresa, ele buscou conversar diretamente com os cobradores, o *Bank of America*. O Estúdio Disney finalmente aceita negociar com a SCG, assinando um acordo favorável ao sindicato. Além da recolocação de todos os trabalhadores grevistas demitido. Walt Disney não participou de nenhuma negociação, já que estava a serviço do governo americano. Vemos que não haveria tido negociações com Walt em Burbank, afinal, logo que chega de viagem, poucos meses depois do acordo, ele demite Art Babbitt, bem como um conjunto de trabalhadores sindicalizados. Art Babbitt o denuncia a NLRB, que, após um longo processo em 1942, obriga o estúdio a recontratá-lo, assim como a todos os outros funcionários demitidos. Walt nunca perdoou Babbitt, tendo retirado o nome do mesmo em diversos créditos, como Sito coloca:

Todos os recursos da máquina publicitária do estúdio foram empregados em um esforço orwelliano para apagar qualquer

contribuição de Babbitt à história de Walt Disney. Em livros, documentários e programas de TV, o nome do criador do Pateta foi apagado. Na maioria das histórias oficialmente sancionadas da empresa, é difícil encontrar indícios de que Babbitt tenha estado lá.⁷¹ (SITO, 2006, p. 149)

A greve de 1941 modificou totalmente a visão de mundo de Walt, é possível ver, durante o início da sindicalização como após declarada a greve, diversas declarações e atitudes de Walt de que não demonstram inicialmente uma racionalização dos acontecimentos. Totalmente crente do funcionamento do jeito Disney de lidar com os trabalhadores de forma íntima, ele não conseguia ver motivos reais para a cisão entre artistas e patrão. Watts (2001, p.221) afirma que Walt no início dos Estúdios Disney não era contrário aos sindicatos, contudo, ele acreditava que os sindicatos serviriam para florescer uma visão democrática dentro do estúdio, no qual trabalhadores livres e independentes trabalhariam juntos, numa figura meritocrática do *Self-Made Man*. Neste ponto, ele nunca imaginou que os seus funcionários fariam greves contra ele, porque ele acreditava profundamente na visão paternalista que ele aplicava nos seus funcionários. Com a greve, ele acusou muito mais as distintas questões ideológicas, a culpa seria do comunismo, e nunca dele.

Walt acreditava que, antes da greve, estava agindo como um bom patrão, que, mesmo diante a crise financeira geral, que também o atingia, estava fazendo de tudo para não ter demissões em massa, ou medidas draconianas, o que esperava apenas era que seus funcionários, que considerava amigos, parte de uma família, compreendessem os motivos para o não aumento de salários, e a restrição de bonificações, as quais ele considerava um benefício a mais, esperava-se com isto apenas uma única coisa, lealdade (WATTS, 2001, p. 222). A lealdade significava a restrição dos créditos e dos méritos públicos pela produção de determinadas obras, desde a saída de Ub, as animações de Mickey, como as seguintes Silly Symphonies que surgem na década de 1930 vão receber creditação únicas para Walt Disney, em *Three Little Pigs* a única creditação que temos é na primeira tela inicial, “*Mickey Mouse apresenta as Silly Symphony de Walt Disney*”⁷², não existe para o grande público o nome do diretor, dos principais animadores como Art Babbitt, ou mesmo dos compositores da música que faz sucesso nacional, e gerou gigantescos lucros a empresa.

A primeira obra a mudar isto foi *Snow White*, que colocou uma creditação bastante enxuta dos animadores, ignorando totalmente os animadores de baixo escalão, que também

⁷¹ The full resources of the studio's publicity machine were employed in an Orwellian effort to erase any contributions Babbitt ever made to the Walt Disney story. In books, documentaries, and TV shows, the name of the creator of Goofy was expunged. In most officially sanctioned histories of the company, it's hard to find signs that Babbitt was ever there at all. (Texto original)

⁷² Mickey Mouse Presents Walt Disney's Silly Symphony (Texto original)

havia participado da obra, e desejavam tanto os bônus prometidos, como os créditos que poderiam valorizar suas carreiras. Mesmo o primeiro longa tendo sido lançado em 1937 com o crédito dos artistas, nada mudou em relação aos curtas, nesse mesmo ano é lançado *Hawaiian Holiday*, um curta protagonizado pelo Pateta, criação de Art Babbitt, e a única pessoa referenciada na primeira cena novamente é Walt Disney. O animador, Babbitt como outros, era, portanto, constantemente alienado de seu trabalho, ao mesmo tempo que era incentivado a acreditar que aquela empresa era sua família, e que seu papel como indivíduo único era essencial. A figura do *Self-Made Man* só é possível caso os outros ao seu redor o reconheçam como tal, Walt Disney compreendia perfeitamente este processo, e, numa sociedade cada vez mais midiática, o nome exposto em tanto destaque na tela do cinema era o desejo máximo de uma sociedade que buscava o prestígio pelo reconhecimento do trabalho.

A greve de 1941 tem motivos financeiros e salariais, isto é inegável, todavia, compreendendo como funcionou a crise de identificação na nova classe média, podemos nos aprofundar nestes motivos e compreender que não são fundados no aspecto materialista, mas simbólico. A figura do *Self-Made Man* não era mais possível por meio da criação de uma empresa, tirando exceções que se vendiam como parte do sistema, o *White Collar* não se educava por anos, ia para uma universidade caríssima, esperando se tornar um empresário milionário, seu sonho estava restrito em trabalhar em uma empresa e ser um homem da corporação. Mills apresenta a figura do trabalho artístico, um excerto que nos auxilia a compreender a diferença da visão do trabalho do operário para um *White Collar*, a greve, pela forma que se ocorre, com a ruptura do paternalismo ao decorrer da alienação do trabalho, transformando o artista em operário, torna a causa deste conflito não a briga financeira, mas a ruptura do último lastro da antiga classe média. Mas isto ainda não justifica, por que o dinheiro é ainda tão importante? Se não fosse, não apenas Art Babbitt se revoltaria entre os artistas seniores, deveria ter se tornado algo generalizado.

A resposta está naquilo que vai consolidar o novo *American Way* no fim da década de quarenta, e toda década de cinquenta, uma sociedade voltada ao consumo. Basta observar a mudança para Burbank, as bonificações prometidas em 1937 vieram por meio de um espaço luxuoso de lazer no estúdio, os artistas mais bem pagos aproveitavam este sistema, e estavam tranquilamente dispostos a trocar seu nome aparecendo no cinema, pela oportunidade de poder consumir, a palavra consumir deve ser nosso mote agora. O que vai consolidar o novo *American Way* não seria uma tentativa de quase meio século do poder político de criar leis a fim de modificar a sociedade ao seu favor, Roosevelt na tentativa de criar um bem-estar

social, uma família tradicional, espalhou uma onda de greves pelo país; o que vai consolidar o novo sistema ideológico americano é o consumo, uma sociedade do consumo.

Quando Disney ameaça seus funcionários de que caso se sindicalizassem não poderiam mais ir em a sua piscina, ele não compreende que, aquela classe social não deseja mais utilizar a piscina, um bem de luxo, de outro, ela queria ter sua própria piscina, mesmo que pequena em comparação, mas que estivesse no quintal dos seus subúrbios. Os *White Collars* passaram a morar nos subúrbios, lugares divididos por cercas de madeira baixa, em casas tão parecidas que o que os diferenciava não era onde moravam, mas o que tinham em suas casas. Um funcionário que recebia pouco nos estúdios não se preocupava necessariamente no o dinheiro que recebia, mas em chegar em casa e observar que na grama do vizinho havia um carro muito melhor que o dele, que os filhos do vizinho possuíam brinquedos mais caros que os filhos dele.

O novo capitalismo do século XX, que havia sido responsável por destruir a antiga classe média, era o que mais requeria por uma sociedade do consumo. Os rápidos avanços tecnológicos geravam uma vida cada vez mais rápida e dinâmica, as próprias animações de Walt demonstravam isto, mas ele mesmo não conseguia ainda enxergar, preso numa visão patronal antiga. Sito (2006) responde, com precisão, a pergunta de se Disney era uma boa pessoa ou não, coisa que a maioria dos seus biógrafos só consegue enxergar um lado, mas para ele,

Ele era um empresário de sua época. Como um típico garoto de classe média do meio-oeste, ele foi criado com o exemplo de magnatas que se fizeram sozinhos e bem-sucedidos, como Henry Ford e J. P. Morgan. Walt Disney era generoso e afetuoso com seus amigos, mas frio com aqueles que ele sentia que estavam tentando impor sua vontade a ele, mesmo que fosse uma vontade coletiva.⁷³ (2006, p. 150).

Talvez, esta seja a principal mudança que a greve trouxe para ele, no fundo, Disney sabia se comunicar com os desejos desta nova classe, e sabia não apenas bem, como beirava a perfeição. Ao mesmo tempo, em seu próprio quintal, em sua fábrica de animações, ele não repetia o mesmo método, preso ao que ele havia visto no passado, os símbolos do passado, não compreendendo que ele próprio poderia ser um novo símbolo, e deveria ser. Ele necessitava de alguém que o ensinasse sobre o novo momento, sobre o poder de uma sociedade do consumo, e isto ele encontrou naquele mesmo ano, com Nelson Rockefeller

⁷³ He was a businessman of his time. As a typical Midwestern, middle-class boy, he was raised with the example of successful self-made moguls like Henry Ford and J. P. Morgan. Walt Disney was generous and warm to his friends but cold to those he felt were trying to impose their will on him, even if it was a collective will. (Texto original)

(1908-1979). O *Office of the Coordinator of Inter-American Affairs* (OCIAA) foi a primeira grande aliança entre o poder político e o poder cultural, sendo a primeira grande tentativa do governo americano de emplacar uma sociedade do consumo em toda a América Latina como nos Estados Unidos.

O governo federal como os empresários estavam sofrendo paulatinamente com o descontrole da classe trabalhadora, o que era mais assustador, a nova classe média, que havia sido escolhida, estava se rendendo a ideias mais à esquerda. Hollywood e boa parte do poder cultural passava por uma terrível crise financeira causada pelo fechamento do mercado europeu, como as inúmeras greves que afetavam todo o setor. Nelson Rockefeller foi o primeiro a observar que a aliança entre os poderes era a solução para controlar as massas. O que vemos após a finalização da OCIAA é uma pressão do poder político contra aqueles que pensavam diferente ao sistema, com prisões e destruição de carreiras geradas pela HUAC, ao mesmo tempo, figuras como Henry Luce utilizando todo seu aparato midiático para fortalecer os símbolos do novo *American Way*.

W. Disney viaja por poucos meses para países da América Latina, como Brasil, Argentina e Chile, junto com uma trupe de artistas totalmente leais a ele. Junto com a OCIAA ele cria duas grandes animações, *Saludos Amigos* (1942) e *The Three Caballeros* (1944), como também um conjunto de curtas animados. A aliança entre o governo federal e ele neste período é o que salva financeiramente os estúdios, o que leva a greve de 1941 ser aos poucos esquecida, diferente dos Fleischer, cuja greve é ressaltada e associada à falência da empresa na década de 1940. Disney contudo, após a greve perde seu aspecto paternalista, afastando-se de seus funcionários, e como indivíduo, passa a se tornar mais politizado, tornando-se muito mais difícil de dizer que os símbolos do americanismo presente em suas obras eram coincidência, ou apenas uma influência sofrida nele por outros meios. O Walt Disney após greve é um indivíduo que influencia, e organiza sua arte e seu poder para influenciar, exatamente o que o governo passa a desejar naquele momento histórico. Em relação ao Brasil, aumentar a propaganda da cultura norte-americana no cotidiano e no consumo do povo brasileiro.

3. A CONSOLIDAÇÃO DO NOVO AMERICAN WAY E A PERSEGUIÇÃO AOS COMUNISTAS PELA HUAC

A nova classe média norte-americana não se sentia atraída pelo novo “*American Way*”, mesmo com sua segregação nos *Suburbs*, a relação destes indivíduos com o trabalho não era mais positiva e esperançosa como vista nas gerações anteriores. A ausência de uma positividade com o trabalho afastava a classe trabalhadora de seus patrões, que passavam a ser considerados vilões, exploradores. A crise entre trabalhador e patronato não era somente uma ligação motivada por ideologias mais à esquerda como o socialismo, mas apenas uma consequência da desconexão com o pensamento e o estilo de vida idealizado norte-americanos.

Não obstante, o contexto político e econômico favorecia o crescimento de partidos comunistas, e de filiações partidárias que eram muito mais impulsivas que pragmáticas, movidas pelo desejo de participar de grupos contras, ou de festas mais socialmente “evoluídas”, uma revolução como a russa de 1917, por exemplo, provavelmente não encontraria força nos Estados Unidos. Mesmo assim, Walt Disney na greve dos animadores de 1941 culpava os comunistas de terem corrompido seus funcionários, uma afirmação ilusória, sem nenhuma materialidade que corrobore. A acusação infundada mesmo assim ganhou força entre seus apoiadores, e nunca foi esquecida por eles, que sempre a defendeu como correta.

Este caso tornou-se um entre os inúmeros outros que permearam o fim da década de 1930 e início de 1940, acompanhando o crescimento acentuado dos sindicatos, acusados de serem o berço no país dos pensamentos revolucionários, tendo seus líderes tidos como espiões soviéticos. A sindicalização dos *White Collars* era o que mais preocupava as elites no período, já que representava a perda do principal grupo que fundamentava o novo regime.

Os esforços do poder político pareciam ter chegado ao máximo, ações como a criação do *Wagner Act* em vez de fortalecer a família tradicional anglosaxã, incentivaram greves e revoltas populares, uma consequência desastrosa. O poder econômico também cambaleava, não tendo grandes atitudes no período, Ford (1863-1947) como outros haviam incentivado a americanização, todavia, eram atitudes esparsas e não coordenadas, que seguiam as diretrizes do governo, não adicionando nada de novo. Enquanto isso, o poder cultural até 1941 atuava independente, e com a Segunda Guerra Mundial, continuaram a explodir inúmeras greves e algumas empresas declarando falência, muitos estúdios faliram neste período.

Com a guerra, os Estados Unidos tornaram-se o maior financiador dos britânicos, e a entrada do país no conflito era questão de tempo. Enquanto esperava-se o inevitável, em casa, no continente americano, era necessário manter suas bases de influência e evitar que países se tornassem aliados do Eixo. Diante de uma disputa entre duas visões, o controle por tropas e pela força física, próximo ao que havia sido feito no *Big Stick*, e uma outra, controle pela diplomacia e cultura, a segunda fora vitoriosa e Nelson Rockefeller (1908-1979) eleito para comandá-la.

A agência criada por Rockefeller, denominada *Office of the Coordinator of Inter-American Affairs* (OCIAA), deu a resposta necessária para a consolidação da americanização na população, entretanto, de forma curiosa, voltada para o público latino, e não norte-americano. O mesmo acreditava que para se consolidar uma visão de mundo, e uma influência de maneira não violenta (*Soft Power*) era necessário a comunhão dos três poderes, político, econômico e cultural, criando aquilo que o *New Deal* denominava de *Welfare State*, um estado de bem-estar social. Em outras palavras, só era possível a dominação se a população local se sentisse agraciada pela presença do estrangeiro, se de alguma forma observasse uma melhoria considerável na sua qualidade de vida.

O poder político seria o organizador, enquanto o poder econômico financiaria obras e melhorias nos países latinos, o poder cultural seria o porta-voz do regime, um embaixador das benesses trazidas pelos norte-americanos. O *Welfare State* de Rockefeller baseava-se na criação de uma classe média nos países latinos, sendo a imagem a ser replicada os *White Collars*. Para isto, artistas foram escolhidos, tanto nos Estados Unidos como nos outros países do continente, em uma política que ficou conhecida como Boa Vizinhança.

Não era algo fácil encontrar um artista que agradasse tanto o público norte-americano quanto o público latino, Orson Welles (1915-1985) e Carmen Miranda (1909-1955) são exemplos dos inúmeros fracassos ou parciais fracassos. W. Disney passar a ser a nossa linha condutora, sendo se não o maior, um dos maiores exemplos de sucesso nessa política. Sua participação inclui a criação de dois longas metragens com cenas passadas no Brasil, como inúmeros curtas animados voltados ao público latino-americano. O mesmo permite-nos compreender como a visão política norte-americana parte de uma visão pragmática, uma troca de interesses individuais e coletivos.

Com a vitória dos Estados Unidos, o país passa a ser a maior potência capitalista global, aumentando exponencialmente a qualidade de vida no país, principalmente para os *White Collars*. Entretanto, o novo “*American Way*” não estava consolidado. O caminho,

entretanto, havia sido feito e testado pela OCIAA, era necessário unificar os poderes, atuando em conjunto.

O estado toma para si o papel de inquisidor, passando a perseguir qualquer ideologia contrária ao novo estilo de vida norte-americano, reformulando a *House of Un-American Activities Committee* (HUAC). O comitê passa a investigar e perseguir todos aqueles que diferissem das ideias promulgadas pelo governo, acusando-os de estarem ligados ao partido comunista, ou serem comunistas. Destaca-se o papel midiático destas investigações, que catapultaram a carreira de políticos de pouca expressão, como o senador McCarthy (1908-1957), e o congressista Richard Nixon (1913-1994).

Os poderes político e econômico já eram aliados a um longo tempo, as perseguições feitas pela HUAC buscaram destruir a independência do poder cultural, alinhando-o à nova ideologia, da mesma forma que havia sido feita pela OCIAA na Segunda Guerra Mundial. O movimento ficou conhecido como a “Segunda *Red Hunt*”, demarcada por uma forte censura nas produções culturais do país, que durou por toda a década de 1950. W. Disney participa da HUAC, falando sobre a greve de 1941, e sua visão sobre aquele momento, acusando líderes sindicais de afiliação ao comunismo, e por tentarem corromper seus funcionários.

Após a sucedida censura aos meios de comunicação, o poder cultural passa a defender diretamente os símbolos propostos no novo “*American Way*”. Revistas como *Time* e *Life* passam a exibir tanto em seus artigos, como em suas propagandas uma única visão familiar, glorificada e sustentada pelo consumo. A televisão, que domina os lares norte-americanos na década de 1950, leva a mensagem para as famílias em sua mesa de jantar, fazendo com que seus apresentadores passassem a ser considerados membros adjuntos do lar, W. Disney torna-se o amigável *Uncle Walt*, uma persona distinta do que já havia sido criado antes, quase folclórica.

Os poderes passaram a se unir por interesses comuns, o poder cultural era agora financiado pelas propagandas do poder econômico, em troca, incentivava o consumo. O consumo exacerbado torna-se a nova noção de destino manifesto dos protestantes, uma prova de ser escolhido por Deus, que permite que os *White Collars* aceitem o regime e não questionem o poder político. O estudo da expansão dos negócios de W. Disney na década de 1950 finaliza o texto, demonstrando como os seus negócios ao compreender esta união, e apoiá-la, permitem a criação da Disneyland, seu parque temático, materializando todos os sonhos que sustentavam o novo “*American Dream*”.

3.1. O bombardeio cultural pelo OCIAA

Os Estados Unidos passaram as primeiras quatro décadas do séc. XX por um processo de americanização, a reconstrução do antigo American Way em um novo modelo, próprio aos novos tempos. A política de americanização estava contida nas fronteiras daquele país, voltada a educar tanto a população branca de cultura anglo-saxã, que formavam a nova classe média, os *White Collars*, como a gigantesca camada de imigrantes e filhos de imigrantes provenientes das ondas migratórias do início do século. A política externa americana passou por um outro movimento neste início de século, a política do *Big Stick*, utilizada por Roosevelt no início do século e que perdurou até o início da política da *Good Neighbor*.

Theodore Roosevelt (1858-1919) no início do século havia realizado grandes feitos diplomáticos que o levaram a ganhar o prêmio nobel da paz em 1906, a construção do Canal do Panamá, como a gigantesca influência sobre Cuba numa tentativa de “pacificar” a ilha, foram utilizados para justificar a premiação. A frase repetida pelo presidente era: “Fale suavemente, e sempre ande com um grande porrete (*Big Stick*), deste modo você chegará longe⁷⁴”. Este falar suave era um controle na imposição da força física, e na temeridade da execução desta, ao mesmo tempo que, investimentos financeiros altíssimos eram realizados, com o propósito de explorar a região dominada. A política do *Big Stick* seguia o modelo clássico de influência geopolítica até então conhecido, o *Hard Power*, o poder bruto, que se configurava numa continuação da Doutrina Monroe, a América para os americanos, o continente pertencente a um único país, os Estados Unidos.

Com o passar dos anos, sob a administração do presidente Hoover (1874-1964), os Estados Unidos realizaram ações para diminuir sua direta influência militar nos países latinos, contudo, essas tentativas não retiravam os grilhões, ou acabavam com o *Big Stick*, apenas tentavam deixar a relação entre os países mais “suaves”. A relação entre Hoover e a força política brasileira permaneceu positiva com o passar dos anos, demonstrando que as tratativas iniciais de aproximação tinham funcionado, em 1930, tanto o então presidente eleito Júlio Prestes, quanto seu filho Fernando são recebidos pela Casa Branca, J. Preste fala neste momento sobre a necessidade do *Pan-Americanism*, termo que vai ser retomado em inúmeros discursos políticos nos anos seguintes e que marca as tentativas de criar uma união entre os países americanos. Ele afirma que o “Pan-Americanismo, fruto de um sonho ambicioso! . . . algo que só no idealismo poderia ser chamado de excessivo . . .

⁷⁴ Uma melhor definição está disponível no site <<https://www.collinsdictionary.com/dictionary/english/big-stick>>. Acesso em: 01 Set. 2024.

Pan-Americanismo. . . lutou contra os obstáculos que estavam espalhados em seu caminho, triunfou sobre eles assim como a fé e a beleza devem sempre triunfar!⁷⁵ (BRAZIL [...], 1930). Contudo, com a vitória da Revolução de 30 de Getúlio Vargas, o pensamento político de subserviência brasileiro passa a modificar-se com o crescimento de um pensamento nacionalista.

O fracasso com o processo de americanização interno e construção do novo *American Way* no ambiente interno americano acendeu um alerta para as elites locais no fim da década de 1940, a quantidade assustadora de greves, em uníssono com a crescente sindicalização da nova classe média representavam um perigo a própria sustentação do *status quo*, considerar a criação de leis trabalhistas que aumentassem o salário médio, criando um *Welfare State*, ao mesmo tempo que separava a população em grupos, não era o suficiente para controlá-la. Atrelado a isto, na Europa, desde a década de 1920, havia o crescimento de grupos totalitários que passam a ganhar o gosto das massas com o uso das novas mídias massificantes, como o rádio e o cinema. A política do *Big Stick*, do *Hard Power*, tornava-se rapidamente ultrapassada por uma nova forma de exercer o poder, o *Soft Power*.

O termo *Soft Power* foi popularizado por Joseph S. Nye no seu livro *Soft power: the means to success in world politics* (2004), para ele o *Soft Power* é algo próximo a lei da atração, é a criação do campo gravitacional por meio de uma ideia, de um fator que pode estar ligado ao *Hard power*. Esta atração é a capacidade de convencer indivíduos de que o quê se aplica possui poder, um poder de influenciar a mudança de algo, ou alguém, da mesma forma que o governo americano no *Big Stick*, entretanto, a força corrente dessa influência difere-se do poder das armas ou do capital. Esta moeda de troca é dividida em vários campos (NYE, 2004), todavia, o próprio autor não observa que estas divisões se alinham para um mesmo caminho, aqui encontrando a maior diferença da visão de *Soft Power* para a qual foi inicialmente colocada por Nye; que no fim, todas convergem sobre um mesmo estandarte, os símbolos.

A visão de P. Bourdieu sobre o poder simbólico é drasticamente semelhante à que Nye (2004) propõe, contudo, retira estas divisões, e arremata em um único grupo. Para o primeiro, o poder simbólico se construía na enunciação, podemos pegar como exemplo, o governo fascista italiano, o Duce afirmava ser uma sequência espiritual dos grandes imperadores romanos. Deste modo, Mussolini abarcou-se de símbolos romanos, a *Aquila*, a

⁷⁵ Pan-Americanism, fruit of an ambitious dream! . . . one which only in idealism could be called excessive . . . Pan-Americanism . . . fought against the obstacles which were strewn in its way, triumphed over them even as faith and beauty must always triumph! (Texto original)

águia de César, era usada pelas legiões com as letras SPQR, iniciais de *Senatus Populusque Romanus*, entalhadas. A águia passa a representar um símbolo dos fascistas, e depois é abraçado pelos nazistas, ela não apenas trazia uma relação direta entre Roma e os novos governos, afirmando que agora estes eram herdeiros das glórias do passado, mas unia um grupo numa bandeira militarista, quem os usassem seriam legionários deste novo regime.

Neste pensamento, Bourdieu (1982, p. 12-14) afirma que “a homologia entre os dois campos faz com que as lutas por aquilo que está especificamente em jogo no campo autónomo produzam automaticamente formas eufemizadas das lutas económicas e políticas entre as classes”. Sem esta eufemização, o governo americano era obrigado a estar sempre presente fisicamente nos territórios latinos que tivesse interesse, vivendo sobre a eterna tensão, as tentativas de Hoover, embora positivas, como a retirada de tropas, não diminuía com isto as tensões entre classes, empresa americanas continuavam a explorar os territórios latinos explorando os trabalhadores.

Para que os símbolos fossem capazes de eufemizar os conflitos, era necessário que, inicialmente eles fossem criados, como também, os mesmos fossem distribuídos à população. Esta condição ressalta uma divisão de funções nos poderes, afinal, era possível que cada poder tentasse criar e ressignificar os símbolos, vimos isto com o novo *American Way*, mas era extremamente difícil convencer as massas de seu pertencimento. Sendo o objetivo para o controle se fazer crer e ser compreendido, no ponto em que, aquele que fosse ouvido por mais pessoas seria o que teria capacidade de controlar os símbolos. Walt Disney quando criou o primeiro Clube Mickey ainda no rádio na década de 1930, espalhou as suas ideias para todo o país, as crianças idolatravam o pequeno ratinho, criando um clube quase de escoteiros, as simbologias passadas naquele momento não eram ligadas diretamente a política, serviam como uma válvula de escape despretensiosa, e comportavam-se como tal. A diferença estava que Walt Disney com seu clube conseguiu ter maior êxito em educar as crianças nos princípios americanos do que qualquer tentativa do americanismo maternalista em toda a primeira metade do século XX.

A capacidade de espalhar uma ideia, simbolo, de maneira tão rápida só se tornou possível com a evolução dos próprios meios de comunicação, com o mundo globalizado. Antes de 1900 existia o jornal, e, embora a maior parte da população não soubesse ler, ele possuía sua influência. Todavia, não havia numericamente grandes agentes viventes unicamente da mídia, que pudéssemos dizer que viviam da cultura. Os donos do jornal eram agentes culturais, influenciavam uma parcela da população, em períodos de crise certos tipos de jornais eram proibidos, para evitar a circulação de certas ideias. Fora este grupo, havia

uma quantidade limitada de agentes culturais com certa influência, pintores, arquitetos, escultores, limitados para quem podia ver sua arte.

O rádio, diferente do jornal ou livro, não necessitava de uma longa e cara educação prévia para ser compreendido, apenas o ato de ouvir. O que antes atingiam a poucos, agora todos tinham acesso, e com a popularização e diminuição do aparelho, toda casa, seja a mais simples e pobre, passou a ter um rádio. O número de agentes culturais aumentou, radialistas, atores de radionovelas, cantores populares, e, obviamente, os donos das rádios, e repetidoras locais. O cinema, ainda por cima, apresentava um aspecto muito mais avançado que as outras mídias até então, a imagem em movimento, os artistas de Hollywood eram vistos e admirados, as roupas que eles usavam passaram a ser as roupas “da moda”, seus estilos passaram então a serem copiados. A imagem em movimento passava a ideia de desejo muito melhor que a imagem estática dos jornais, e com o advento do cinema sonoro, esta mídia encontrou seu auge.

Com o cinema, adicionou-se a imagem, o que foi um avanço ainda maior na popularização do que passou a se chamar de mídias massificantes, capazes de atingir a todos sem exceção considerável. Atores, roteiristas, diretores, produtores, donos de estúdios, um novo escopo de agentes culturais é criado. O cinema, em especial, passa a ser uma mídia de grande apelo na América Latina, com os atores de Hollywood sendo popularmente conhecidos nos países do sul.

A aliança entre os poderes passa a ser sempre para o poder cultural uma ação de sobrevivência, os agentes culturais oferecem aquilo que unicamente conseguem produzir, símbolos “suaves”, que se espalham com maior facilidade entre a população, em troca, não são perseguidos pelos agentes políticos, e continuam recebendo investimentos dos agentes econômicos. Esta aliança torna-se mais desejável ao ponto que países inimigos começam a utilizá-la, como também, grupos internos com ideologias contrárias.

A necessidade de criar uma aliança com este poder torna-se evidente nos Estados Unidos com a explosão de greves nas décadas de 1930 e 1940, o Governo Roosevelt já havia tentado todas as possibilidades para consolidar o novo American Way, que eram suplantadas por greves como a dos Fleischers e Disney. As ideias mais à esquerda no território americano espalhavam-se facilmente pelos trabalhadores, as ideias comunistas não atingiam apenas o território americano, mas todos os territórios latinos, que sofriam diretamente com a política do *Big Stick*.

A visão americana dos latinos, ao contrário de eufemizar os conflitos, favorecia-os, no ponto em que, para os americanos, os latinos eram vistos e satirizados como seres inferiores.

Para eles, os latinos eram como crianças, sem educação e capacidade de se ordenarem, necessitando que os Estados Unidos os guiasse (TOTA, 2014, p. 29). A pesquisadora brasileira Bianca Freire-Medeiros apresenta em seu livro, “O Rio de Janeiro que Hollywood inventou” (2005), o conceito de “*La leyenda negra*” cunhado pelo pesquisador Julián Juderías (1877-1918) em seu livro homônimo. Este pensamento surge na visão do preconceito europeu diante a cultura espanhola, colocando-a envolta por mitos e lendas que, de certa forma, fomentam o preconceito diante desta população. Todavia, não é esta a primeira versão, que deu incentivo a conflitos regionais contra países fronteiriços na Europa, que realmente importa para esta análise.

O preconceito gerado pela “*leyenda negra*” espalhou-se consequentemente para suas colônias, da mesma forma, que a utilização preconceituosa desta por colônias não falantes do castelhano, como a região dos Estados Unidos da América. A colonização anglo-saxã, já diretamente atrelada a uma forte xenofobia diante aos latinos, fortaleceu-se junto com a criação da nação, e seu crescimento territorial, que decorreu em diversos territórios como Florida, California e Texas pela dominação de um espaço antes mexicano. A preconceituosa *Leyenda Negra* sai dos contextos europeus e torna-se uma justificativa da situação minoritária das populações latinas imigrantes no território norte-americano, como também, uma direta justificativa das políticas do Big Stick.

Esta visão tinha como consequência uma dificuldade na política interna americana de surgir uma visão política que pensasse em substituir o porrete por algo que amenizasse os conflitos sociais. Com a crise gerada pela incapacidade de se consolidar o novo *American Way*, abriu-se espaço para outras visões, subindo ao poder com apoio de Franklin Roosevelt, Nelson Rockefeller (1908-1977), um dos membros mais importantes da bilionária família Rockefeller. Portanto, diferente de outros países, cujo primeiro processo do poder cultural fora consolidar uma ideologia no território nacional e depois expandi-la, nos Estados Unidos, a política externa iniciou-se primeiro.

Podemos considerar que a educação humanista e liberal da família Rockefeller permitiu a evolução da mentalidade ao longo do tempo, o patriarca da família, John Rockefeller (1839-1937), era um filho do antigo *American Way*, havia trabalhado em um cargo baixo, juntado dinheiro, investido e tornado-se bilionário, era de um tempo antigo, que se apagava no século XX. Seu filho, Rockefeller Junior (1874-1960), foi a linha de conduta familiar para a passagem do antigo ao novo século, tendo acontecimentos como o massacre de 1924, pontuando a necessidade de se repensar o tratamento entre funcionário e patrão. Nelson Rockefeller (1908-1979), filho de Júnior, era um indivíduo já nascido na transição do

século, e da mentalidade da população, e, devido a sua educação, conseguiu formular um pensamento diferente, com base nas suas experiências.

Nelson desejava se comunicar com as massas, contudo, preocupava-se diretamente com qual mensagem passar. Este processo de buscar a comunicação com a cultura popular era o que o diferenciava das gerações anteriores de sua família. De uma família abastada, ligada a uma cultura mais erudita, Nelson modifica projetos na empresa, dando foco à comunicação popular, segundo Tota (2014, p. 55) “Um dos projetos mais notáveis foi a construção do Radio City Music Hall, que ironicamente tomou o lugar da Opera House que constava do projeto original. A chamada “alta cultura” deu lugar a uma cultura de massas, de entretenimento.”.

A evolução do pensamento presente em Nelson Rockefeller foi o que permitiu sair com perfeição das greves trabalhistas que atingiram os Estados Unidos na década de 1930, diferente dos Fleischers e Disneys, irascíveis com seus funcionários, prolongando a greve por um longo tempo, recusando negociações. Nelson sabia das consequências, pois a sua família conviveu com a greve dos mineiros que gerou o massacre de 1924, observando a onda grevista em Nova York que atingia toda a cidade, como também os trabalhadores de seu prédio, constatou Ana Rosenberg (1899-1983), que trabalhava para a NRA (TOTA, 2014, p. 61), com isto, ele conseguiu rapidamente mediar o conflito dentro de sua empresa, sem destruir sua imagem pública. Este momento criou uma abertura para o contato com o presidente Roosevelt, com Nelson se colocando como um indivíduo favorável ao *New Deal*, e que sabia negociar com as massas (TOTA, 2014, p. 62).

Nelson passou a compreender que, se a situação com os trabalhadores no âmbito nacional estava sendo apresentada daquela forma, com o crescimento das revoltas, mesmo com o crescimento das leis trabalhistas do *New Deal*, a situação de sua corporação em países do terceiro mundo, deveria se encontrar em situação ainda mais delicada. Segundo Tota (2014, p. 63):

Nelson Rockefeller já tinha a sensibilidade de um político para saber que suas empresas não podiam continuar se comportando como se o mundo fosse um mar de tranquilidade para as grandes corporações como a *Standard Oil* e associadas, que exploravam as riquezas do próprio país e da América Latina quase sem serem importunadas.

A participação dos Rockefellers na Venezuela dava-se predominantemente pela *Creole Petroleum Corporation*, empresa que apresentava gigantesco potencial de crescimento e capacidade de exploração. Em 1937, Nelson viaja para a América Latina por alguns meses, tanto na Colômbia quanto na Venezuela, buscando compreender como se situava sua empresa

naqueles países, de que forma seus funcionários americanos comportavam-se em relação aos trabalhadores latinos. Para alguém que havia acabado de passar por um movimento grevista em seu prédio em Nova York, e consciente da ameaça comunista nos países latinos, a situação encontrada o assustou. Enquanto os funcionários americanos possuíam ótimas moradias, com direito a água encanada, energia elétrica e esgoto, os venezuelanos viviam em condições desumanas (TOTA, 2014, p. 66). Diotaiuti (2022, p. 22) apresenta que esta preocupação pelo estado social dos trabalhadores era diretamente ligada ao New Deal, como se Rockefeller se sentisse predestinado (aqui voltado ao pensamento de John Rockefeller), “O objetivo foi promover a empresa familiar através de uma visão holística do negócio e com uma evidente sensibilidade social.”⁷⁶.

Nelson começa a construir algo que vai ser conhecido como capitalismo missionário, as empresas da família Rockefeller exploravam os recursos naturais dos países mais pobres para conseguir aumentar seus lucros, em troca, a empresa ajudava a melhorar a indústria e condições sociais naquele local de exploração, uma recriação nos países do sul do *Welfare State* rooseveltiano. O maior desafio desta posição estava em mudar a mentalidade de ambas as partes, para os trabalhadores americanos, havia um claro sentimento de superioridade, exigir um tratamento humanizado tornava-se praticamente impossível, ao mesmo tempo, os trabalhadores possuíam um longo histórico de mágoas, que crescerá ao longo de anos de exploração indiscriminada, que era difícil de ser ignorada, este processo faz Rockefeller convocar uma reunião com mais de 300 executivos de sua empresa naquele país, Venezuela. (DIOTAIUTI, 2022, p. 25).

A ação torna-se tão positiva ao longo dos anos que, em 1947 com o apoio da *International Basic Economy Corporation* (IBEC), são criados os supermercados venezuelanos, no objetivo, segundo o autor, de “Transformar a Venezuela de uma autarquia dependente do petróleo com um campesinato inquieto num aliado confiável dos EUA com uma economia diversificada e um eleitorado solidamente de classe média”⁷⁷ (HAMILTON, 2011, p. 1). Os supermercados serviam como uma forma de consolidação do estilo de vida americano na comunidade venezuelana pós Segunda Guerra, uma forma de fortalecer uma conexão entre a classe média venezuelana com os *White Collars*. O modelo que a IBEC colocava, contudo, não era uma imposição forçada deste estilo de vida, os supermercados não utilizavam da coerção física para permanecer no território latino.

⁷⁶ El propósito era impulsar el negocio familiar mediante una visión holística de los negocios y con una evidente sensibilidad social (Texto original)

⁷⁷ Transform Venezuela from a petroleum-dependent autarky with a restive peasantry into a reliable U.S. ally with a diversified economy and a solidly middle-class electorate (Texto original)

Enquanto na antiga política de dominação a população nativa era obrigada a aprender o idioma do dominado, compreende-se os símbolos do dominador, enquanto os seus eram suprimidos e proibidos, na nova política de Rockefeller o processo era invertido. “Segundo Nelson, os empregados americanos deveriam aprender a língua do país de onde iam, além de entender melhor costumes, hábitos e psicologia dos povos com os quais conviviam.” (TOTA, 2014, p. 68). A aprendizagem da cultura dos outros povos não representava a subserviência diante o poder cultural dos nativos, pelo contrário, compreender as necessidades populacionais, e como conversar com elas permitiu um avanço nos desejos reais do capitalismo americano, conforme afirma Hamilton (2011, p. 4), “Os executivos do IBEC trabalharam eficazmente, sob a égide propagandística do humanitarismo altruísta, para ampliar e reforçar o poder do agronegócio dos EUA na economia global⁷⁸”. Não era apenas a IBEC que possuía ganhos reais com esta proposta, como todas as camadas empresariais definidas por Rockefeller.

Com o crescimento das tensões nos países europeus, e o início da guerra, o governo americano passou a se preocupar profundamente com a integridade continental, anos da política do *Big Stick* haviam gerado cicatrizes expostas nos países latinos, que estavam sendo aos poucos cooptados por países fascistas. Era necessário corrigir esta situação, antes que se agravasse mais. Tanto o sucesso no combate das greves em sua empresa em Nova York, como o sucesso de sua viagem na América Latina levaram a Roosevelt observar para Nelson com melhores olhos, um indivíduo capaz de comunicar-se com as massas, e reorganizar a influência norte-americana no continente. Nelson Rockefeller aceitou a missão de reconduzir a diplomacia americana no continente americano, criando o *Office for Coordination of Commercial and Cultural Relations between the American Republics* (OCCCRBAR), que logo passou a se chamar apenas por *Office of the Coordinator of Inter-American Affairs* (OCIAA).

A capacidade de atuação da OCIAA deu-se pelo motivo de ser comandada por Nelson Rockefeller, ele conseguiu influenciar diretamente as elites do poder econômico, que aportaram financeiramente a tentativa, vendo a sua subsistência em sua dominação e influência. Nelson então funcionava como um elo entre as duas esferas de poder, político e econômico, conseguindo unir interesses em conjuntos e demonstrar a necessidade de cooperação. Foi ele que colocou nos Estados Unidos a cultura como mote de dominação a outros países, diferenciando-se totalmente das práticas realizadas nos outros continentes, que

⁷⁸ IBEC executives effectively worked, under the propagandistic umbrella of altruistic humanitarianism, to extend and bolster the power of U.S. agribusiness in the global economy (Texto original)

se baseavam primariamente no uso do *Hard Power*, sendo o uso da cultura um aspecto secundário.

Rockefeller compreendia que a necessidade financeira de um país era a porta para a invasão cultural, o capitalismo americano permitia o deslocamento de produtos americanos, e com isto, o modo de vida americano. Os Estados Unidos não buscavam usurpar as culturas locais, mas adaptar-se, este pensamento é diretamente levado por Nelson Rockefeller que havia aprendido o comportamento das populações latinas em suas visitas anteriores ao longo da década de 1930. Este processo foi colocado logo no início, com a divisão da OCCCRBAR, sendo formada por três departamentos: a sua Divisão Comercial e Financeira, a Divisão de Comunicações e a Divisão de Relações Culturais (TOTA, 2000, p. 51). Por isto, desde as primeiras divisões da agência governada por ele, espalhava-se a ideia da unificação dos ciclos de poder, sendo o poder político um guia para estas alianças. Para Tota (2000, p. 52), “por tudo isso, a industrialização do continente deveria ser estimulada interligada com a intensificação das relações comerciais. A agilização dessas relações exigia a implementação de uma rede de comunicação.”.

O Departamento de Comunicação configurava-se como a coluna master do projeto rockefeller, tendo nela departamentos como a Divisão de Imprensa e Publicações e as divisões de Rádio, de Informação e Propaganda e em especial a de Cinema. (TOTA, 2000, p. 55). As publicações, portanto, variavam entre programas de rádios, filmes educativos, como também revistas e jornais, em especial a revista *Em Guarda*, que teve sua publicação em português. Era do interesse americano expandir sua influência comercial, para que também houvesse uma influência cultural, abraçar as ideias industrialistas de Getúlio eram fundamentais, da mesma forma que o ditador brasileiro havia utilizado a neutralidade para conseguir seus empréstimos, agora o governo americano utilizava seu poder financeiro para se entremear no governo.

O que os editores da revista ‘Em Guarda’ mostravam era que o Brasil contava com um presidente de visão e que desejava transformar a economia brasileira de tipicamente agrária para uma potência industrial. Dessa forma, desde a adesão à causa bélica, até a construção de indústrias de motores, sericicultura, têxtil, concessão do aval para a instalação da base aérea estadunidense em Natal, Vargas era representado como um verdadeiro líder, empenhado na missão de retirar seu país do atraso ao qual se encontrava. (LOCRASTE, 2015, p. 491)

As revistas não apenas serviam para serem uma cartada de elogios ao ditador brasileiro, mas para convencer que este desenvolvimento industrial patrocinado pelos

americanos estava de acordo ao estilo de vida americano. Aqui vale um pensamento mais crítico sobre esta formulação, já que sabemos que, em território nacional, o novo *American Way* não estava consolidado, a melhoria da qualidade de vida no *New Deal* não correspondeu a um direto apoio ao novo sistema. Rockefeller é um dos primeiros a compreender o espaço faltante na mentalidade americana, ao aplicar este pensamento nos países latinos, a peça faltante era o consumo, não o ato de consumir, mas a necessidade de querer consumir. Com a evolução da guerra, os produtos de consumo pararam de serem exportados, já que as fábricas estavam totalmente voltadas ao esforço de guerra, mesmo assim Rockefeller incentivou a continuidade das propagandas dos produtos, “se no presente não havia bens para consumir, o futuro eletrônico e mecanizado era oferecido como catarse dos tempos difíceis. Futuro feliz, eletrificado, estandardizado. No plano simbólico, vendia-se o sistema.” (TOTA, 2000, p. 57).

Rockefeller tenta e consegue criar aquilo que anos depois Baudrillard (1929-2007) vai chamar de a sociedade de consumo. Para Baudrillard (1995) o homem passa a ser envolto não mais pelos seus semelhantes, mas por produtos, estes, não se apresentam apenas em sua exacerbação, em sua gigantesca quantidade, mas no seu agrupamento, estes que levam a pensamentos mais complexos, que fortalecem a necessidade de se possuir, este processo, embora pareça aleatório, apenas requer parecer, pois fundamenta-se em uma estratégia de simbolização. Segundo este autor

O centro cultural torna-se nele parte integrante do centro comercial. Não vamos a pensar que a cultura se “prostituiu” no seu interior; seria demasiado simples. Culturaliza-se. Ao mesmo tempo, a mercadoria (vestuário, especiarias, restaurante, etc) culturaliza-se igualmente, porque surge transformada em substância lúdica e distintiva, em acessório de luxo, em elemento no meio de outros elementos da panóplia geral dos bens de consumo. (1995, p. 18)

O consumo torna-se a cultura do indivíduo, ao ponto que o produto culturaliza-se, o consumo ao mesmo tempo que fortalece divisões sociais a reduz, já que as unifica no capital, no ato de ter ou não ter. Baudrillard fala de um pensamento mágico, que “trata-se da crença na onipotência dos signos” (1995, p. 21-22), o mesmo o colocando como um poder aprendido. Este pensamento, relaciona-se diretamente com o poder simbólico de Bourdieu, no ponto em que, este poder aprendido é a capacidade do poder cultural de simbolizar os símbolos, fazendo com que o consumo passe para um aspecto homogêneo, que não representa mais um objeto, mais uma ideia geral, o *American Way*. Esta lógica, traz em mente o pensamento de modernidade líquida de Zygmunt Bauman (1925-2017). Para o mesmo, a modernidade gera uma situação de liquidificação do sólido, ao ponto em que, colocado diante

desta ausência, passam a consumir cada vez mais, em busca de encontrar algo. Conforme afirma Bauman (2001, p.72):

Já foi dito que o *spiritus movens* da atividade consumista não é mais o conjunto mensurável de necessidades articuladas, mas o desejo — entidade muito mais volátil e efêmera, evasiva e caprichosa, e essencialmente não-referencial que as “necessidades”, um motivo autogerado e autopropelido que não precisa de outra justificação ou “causa”.

Esta condição é gerada pela mudança de um “indivíduo produtor”, para um “indivíduo consumidor” (BAUMAN, 2001), o produtor estaria num âmbito sólido, enquanto o consumidor no líquido. Embora não seja diretamente trabalhado desta forma, podemos sintonizar os conceitos de produtor e consumidor com as duas visões distintas do *American Way*. O que se havia antes era uma sociedade de produtores, no qual o consumo baseava-se em bens duráveis, que demonstraram a capacidade de se manterem perante as intempéries da vida (SILVA, 2011, p. 33). No antigo *American Way* situava no primeiro plano a capacidade de o indivíduo, por meio do seu trabalho, conseguir adquirir os bens físicos que representam sua ascensão social de empregado a empregador. Com a perda desta, os indivíduos passam para um consumo rápido, tornando-se uma sociedade de consumidores, nesta, o trabalho não é mais a condição “libertadora”, ela é apenas um acesso ao dinheiro, este, que permite o consumo, o consumo é o substituto da razão, ele torna-se algo volátil, e de pouquíssima duração e sentido, algo líquido.

Na sociedade do consumo, a moeda de troca para o indivíduo não é mais o esforço de seu trabalho, mas a possibilidade de procrastiná-lo, ou seja, consumir, este consumo está ligado diretamente a produção cultural, já que filmes, músicas, programas radiofônicos, tornam-se um simples e barato escape de uma sociedade focada na exploração, que ao mesmo tempo repete a frase fetichizante, compre, compre, compre.

Neste ponto, cabe-se ressaltar que, a ideia principal de Rockefeller, desde suas primeiras viagens na década de 1930 sempre fora criar um *Welfare State* latino, das mesmas formas que o *New Deal* havia buscado criar nos Estados Unidos. Este *Welfare State* estaria diretamente ligado à exportação dos produtos americanos, como a fundação de hipermercados na Venezuela, uma forma de se tornar mais aceitável a exploração de suas jazidas petrolíferas, esta ideia estaria ligada à uma “Revolução do bem-estar”, que formularia uma continuidade do pensamento burguês, de acordo a Baudrillard:

A tese implícita é a seguinte: perante as necessidades e o princípio de satisfação, todos os homens são iguais, porque todos eles são iguais

diante do valor de uso dos objectos e dos bens (se bem que sejam desiguais e se encontrem divididos em relação ao valor de troca). Porque a necessidade se cataloga pelo valor de uso, obtém-se uma relação de utilidade objectiva ou de finalidade natural, em cuja presença deixa de haver desigualdade social ou história. Ao nível do bife (valor de uso), não existe proletário nem privilegiado. (1995, p. 48)

O *Welfare* americano, contudo, não havia buscado inicialmente sua dominação pelo consumo, havia na sua construção um ideal de retomada aos preceitos daquilo que Bauman fala de sociedade produtora. Se não veio de um ambiente interno este pensamento, podemos traçar seu surgimento de maneira muito mais lógica a um ambiente externo. Voltemos para o caso da Venezuela e as fábricas de exploração de Rockefeller, a tentativa de se criar um *Welfare* não é voltada a retomar um *American Way* antigo, que favorecia as elites locais, diferente dos Estados Unidos, nunca houve este pensamento incrustado na população. A ideia de Rockefeller era bem mais simples, um combate a mentalidade da antiga política americana do *Big Stick*, demonstrar que o governo americano era um potencial aliado, um amigo no continente, e não mais um líder impositor de suas vontades. Desabonado de pautas morais, das quais o mesmo percebia que era necessário “unir-se” com as culturas locais, e não impor elas sob sua *edge*, sobrava-lhe aquilo que era de sua profissão, a venda, o consumo.

A criação no continente americano do valor de uso, citado por Baudrillard, vem antes mesmo, portanto, da sua criação nos próprios Estados Unidos. Isto, contudo, não indica que este pensamento não estivesse presente, mas era rarefeito, e definitivamente ignorado pelo Estado como uma política pública de controle populacional. Quando vamos observar a atuação da OCIAA vemos uma união destes pensamentos, uma forte valorização da necessidade de consumir, mesmo sem ter-se à disposição os produtos, por meio de repetidas propagandas como nas disponíveis na revista *Em Guarda*. Ao mesmo tempo, pontuava-se a necessidade do lazer, da procrastinação, as mídias massificantes exploravam o entretenimento de escape, o cinema americano era o pioneiro disto, o consumo do filme era um elo entre o consumo doméstico, consumo empresarial, o consumo em todas as esferas da vida do latino.

A capacidade de aceitação desta proposta americana estava em diretamente não se fixar em contextos raciais ou classistas, principalmente no contexto da Segunda Guerra Mundial, mas na venda de um sonho, de uma promessa do *American Dream*. Este sonho era o mesmo construído para os *White Collars* americanos, com a diferença em que não se propunha a retomar a nenhum valor passado, mas a se vender a realidade atual. Se nos Estados Unidos internamente esta classe se revoltava por não se sentir representada, nas propagandas americanas no Brasil vendia-se o sonho de se ter uma casa no *suburbs*, os

produtos eletrônicos indisponíveis no país latino, a velocidade e modernidade dos carros americanos, vendia-se um *White Collar* feliz rodeado pelo consumo.

No contexto da iminente guerra, a necessidade de se consolidar o *Welfare State* nos países latinos na mentalidade da população local fez-se ainda mais necessária. Neste ponto, destacou-se o escapismo naquela população, se para Bauman o escapismo é ligado diretamente a perda de sentido do trabalho, o escapismo para a população latina daquela época diferenciava-se em sua *leitmotiv*, já que o trabalho nunca foi a possibilidade de se crescer meritocraticamente, e ter sua própria empresa, em sociedades marcadas por agressivas disparidades econômicas, como marcadas pela escravidão, o escape era mais amplo, sendo escape da própria vida, uma busca de algo fora dela, um sonho. Rockefeller compreendeu este movimento, e observou que, se para a dominação da população local, era necessário vender a necessidade de um bem-estar no consumo, utilizando a principal válvula de escape na época, o cinema.

O que vemos então é o cinema tomando o protagonismo nas políticas da OCIAA. Todavia, este protagonismo estava sedimentado numa necessidade, na capacidade de adaptação e cooperação entre os poderes. Para a venda do sonho americano era necessário que se compreendesse como funcionava o pensamento cultural da sociedade a que se desejava dominar. Deste ponto, funcionou-se na política da OCIAA uma tentativa de criar uma ponte entre os distintos países, em especial, o Brasil com os Estados Unidos, no qual, enviou-se artistas brasileiros para os Estados Unidos, como inversamente, enviou-se artistas americanos para o Brasil, para que ambos conhecessem as culturas distintas de perto, e tivessem a capacidade de adaptar-se, e uni-las.

Walt Disney foi um dos escolhidos para realizar este processo, tendo viajado em 1941, e foi, indiscutivelmente, o mais bem-sucedido entre os artistas americanos neste processo. O período de produção durante a guerra e em toda a década de 1940 destacam uma mudança da mentalidade de W. Disney como produtor, e a forma que o mesmo guiava seu estúdio. Para esta pesquisa, foi necessário estudar minuciosamente a ampla produção produzida por ele a comando da OCIAA, dentre curtas e dois longas metragens, e de que forma eles agiam na luta cultural, combatendo as ideias nazistas e totalitárias não diretamente, mas inundando a sociedade latina com mensagem favoráveis ao governo norte-americano, e primordialmente, ao modo de vida norte-americano, o novo “*American Way*”. Não apenas como, é necessário entender o sucesso que isto gera, e as consequências desta bem sucedida empreitada.

3.2. O sucesso de Walt Disney na luta cultural

A pergunta inicial que devemos fazer é, porque Walt Disney? Como vimos, qualquer artista que se destacasse em Hollywood de alguma forma já atendia os pré-requisitos para participar da OCIAA, o mais difícil não era escolher alguém, mas que este indivíduo conseguisse atender os interesses de Rockefeller. W. Disney, antes de 1941, era uma pessoa totalmente desligada da política, e, de forma distinta a seu pai, nunca havia atrelado-se diretamente a nenhum partido à esquerda, portanto, era naturalmente uma figura a-partidária. Como também, desde a criação do ratinho Mickey, ele havia conseguido ter outros sucessos consideráveis, e parecia que a cada momento poderia surgir seu próximo.

Diferente de muitos outros estúdios de Hollywood, os Estúdios Disney, desde o início da década de 1930, haviam fortalecido o processo de merchandising de seus produtos, em especial a venda de itens do Mickey Mouse. Não apenas de produtos oficiais, a demanda por produtos chamativos voltados apenas às crianças fez com que tanto o Mickey, como personagens criados naquela década como a branca de neve e os três porquinhos fossem presentes popularmente nos inventários infantis. O sucesso dos símbolos produzidos pelos estúdios diretamente afetava o carnaval brasileiro, podendo ser vistos nas crianças que usavam máscaras dos personagens, como Pinóquio, Mickey e o Pato Donald (TOTA, 2000, p. 134)

Havia, portanto, muito interesse de Nelson Rockefeller para conquistar Walt Disney para seu lado. Chamá-lo para participar do programa durante a greve, representava dois grandes benefícios tanto para ele quanto para sua empresa. Ele estava completamente desgastado mentalmente com a realidade de não ser mais um “pai” para seus animadores, a traição, como ele chamava, refletia-se diretamente a muitos problemas anteriores que iam desde as primeiras traições que ele sofreu, antes mesmo de criar a empresa. A segunda, que envolvia também o seu irmão Roy, estava ligado à dificuldade financeira que a empresa passava, e a possibilidade de um contrato com o governo, que injetasse um capital emergencial na empresa.

Ainda em 1940, John Hay Whitney (Jock), que era o braço direito de Nelson Rockefeller no contato com artistas de Hollywood, entrou em contato com os irmãos Disney oferecendo um contrato de 150 mil dólares para realizar filmes favoráveis às relações norte-americanas com países latinos (GABLER, 2020, p. 623). A proposta não foi aceita inicialmente, mas observando a situação conturbada da empresa, logo mudou-se de ideia. Antes mesmo da criação de qualquer produção cinematográfica, fora oferecido ao estúdio

uma viagem paga até um conjunto de países da América do Sul, em especial aos dois países com maior importância política na época para os Estados Unidos: Brasil e Argentina. A viagem também passaria por países mais periféricos, como Bolívia e Chile, contudo, não contando com a equipe completa.

Para Walt Disney a viagem se assemelhou muito mais a um programa de férias necessárias, que pudesse afastá-lo dos grevistas, algo que seu próprio irmão desejava, já que Walt estava servindo naquele momento apenas como um entrave para as negociações. Com a ideia na mente de ser apenas um passeio turístico, com talvez a possibilidade de algo a mais, ele levou Lillian, sua esposa junto, como um conjunto muito enxuto de animadores, apenas seu “núcleo duro”, os artistas que ainda permaneciam fiéis. Para a OCIAA, a viagem não era uma tentativa de conquistar Disney para que se iniciasse os trabalhos, era o próprio trabalho em si, o famoso desenhista teria a função de criar obras, como inúmeros outros artistas que foram enviados. A viagem também serviria para a agência do governo compreender como seria o comportamento do artista como embaixador, algo muito delicado, e que poderia modificar totalmente as tratativas seguintes tanto para contratos com a OCIAA, como para outros órgãos do governo.

A viagem aconteceu ainda no início da atuação da OCIAA, e seu poder de influência nos países latinos ainda se encontrava demasiadamente reduzido. Devemos compreender que, as táticas do uso de propaganda para o controle populacional eram extremamente novas, e utilizadas predominantemente em governos fascistas, o próprio modelo de Rockefeller que unia o capital financeiro de empresas norte-americanas com a cultura produzida pelo país era totalmente inédito. Os Estados Unidos apenas entraram em conflito contra o eixo no final daquele mesmo ano, o que reduzia o orçamento do departamento, já que boa parte do Congresso não via motivos imediatos para apoiar um *outsider* do ramo petroleiro (Nelson), como também, a realização pelos nazistas da *Operação Barbarossa* ainda estava em seu início, fazendo com que o governo de Hitler ainda gozasse de uma superioridade no conflito. Com isto, a balança política que cercava Getúlio pendia muito mais ao lado nazifascista, que ainda sentia falta dos integralistas, agora perseguidos, do que pelos ares capitalistas norte-americanos.

Lourival Fontes não pareceu dar maior importância à visita de Disney a Getúlio. O material fornecido pelo Departamento de Imprensa e Propaganda aos jornais se resumiu a uma fotografia protocolar e algumas poucas linhas que mal descreviam, burocraticamente, o que se via na imagem: “Walt Disney foi recebido no Catete. Esteve no palácio, sendo recepcionado pelo presidente Getúlio Vargas. Disney

transmitiu suas impressões do Brasil ao presidente, confessando o seu encantamento pela nossa terra, nos seus aspectos materiais, intelectuais e artísticos. A fotografia é um flagrante da visita”. (LIRA NETO, 2013, p. 397-398)

Com o desfavorecimento da política brasileira para os planos de Nelson, era necessário que a viagem fosse planejada num período de confluência de fatores, que fizessem a figura de Walt Disney ser elevada. O lançamento do filme “Fantasia” (1940), embora nos Estados Unidos não tivesse ganhado o gosto do público e da crítica, já seria o suficiente, como também, W. Disney estava cotado para receber uma premiação pelos intelectuais brasileiros devido a importância da sua produção.

A visita deveria acontecer naquele momento, pois, segundo a avaliação do informante, urgia ao governo norte-americano aproveitar a oportunidade que surgia com a premiação - uma estatueta de bronze em que o personagem criado por Walt Disney, Mickey Mouse, está montado numa tartaruga - concedida por intelectuais e artistas brasileiros a Walt Disney. O pretexto para a concessão do prêmio foi o relevante trabalho prestado pelo diretor de Branca de Neve e os Sete Anões para o desenvolvimento da arte cinematográfica mundial. (LEITE, 2002, p. 63)

“Fantasia” passou a ser o primeiro caso no estúdio em que um fracasso, devido a alianças com o poder político passou a se tornar um sucesso de público, embora não nos Estados Unidos. No início de sua viagem, Walt Disney passeou pela cidade do Rio de Janeiro, fazendo seu papel de embaixador, contudo, o mais importante ato de sua visita fora acompanhar, junto com sua esposa Lillian, o ditador brasileiro Getúlio e sua esposa. O filme, devido a visita de Disney, passou a ser procurado por todas as classes sociais da capital, o que permitiu criar uma ação populista com o preço dos ingressos, agraciando aquele que se dizia ser “o pai dos pobres”.

No começo os ingressos do Cinema Pathé custaram 100 mil réis; depois, passaram a ser a “preços populares”. Aconteceram ainda, sessões especiais para estudantes. Os primeiros preços da entrada no Cinema Rosário foram de 100 mil réis para as poltronas e 500 mil réis para os camarotes. Depois de alguns dias os preços passaram para 10 mil réis, e a 06 mil réis para crianças, estudantes e outras meias entradas. (FRANZS, 2016, p. 75)

A viagem tornou-se o primeiro ponto de virada para Walt, se em Burbank ele era hostilizado por seus funcionários, que levantavam piquetes e placas ofensivas sobre ele, ao mesmo tempo que era massacrado pela crítica, nos países latinos ele era tratado com euforia, e via suas obras sendo valorizadas. O comportamento de Walt durante o curto período que esteve no território brasileiro não fugiu da cartilha prevista pela OCIAA, diferente de Orson

Welles (1915-1985), famoso diretor americano, que era rude com os latinos, Disney sorria para os políticos, e distribuía fotos, como quando conheceu o compositor brasileiro Villa-Lobos (1887-1959).

Neste período, o estúdio, embora ainda tivesse alguns filmes em produção, havia sido engolido pelas dívidas, fazendo com que eles ficassem à mercê dos credores. Esta situação, impossibilitava a criação livre de outros longas animados, sendo obrigado a se prenderem aos curtas, que não era mais o desejo real de Disney. Alguns meses depois desta viagem, após os ataques a Pearl Harbor, o governo americano como um todo, e não apenas a pioneira agência de Nelson requereu os curtas animados de Walt, aquilo que era uma condição orçamentária, passou a ser encarada agora, como uma demanda estatal pelo esforço de guerra. Em poucos anos, os funcionários da empresa não sabiam mais se estavam entrando no estúdio, ou em uma agência do exército (WATTS, 2001).

O *Department of the Treasury* (USDT) encomendou um curta animado, pagando menos do que o mínimo necessário, e propondo um prazo ínfimo, que acabou sendo cumprido pelo estúdio, mesmo com as dificuldades financeiras. Em 1942 foi publicado o curta "*The new spirit*", protagonizado pelo Pato Donald, um cidadão comum na trama, que inflamado pelos discursos nacionalistas do rádio, passa a ajudar nos esforços de guerra, para isso, pagando os impostos em dia. O filme foi um sucesso nos cinemas, segundo Gable (2020, p. 664):

Segundo uma estimativa, mais de 32 milhões de americanos viram o filme em quase doze mil cinemas e, entre os que o viram, de acordo com uma pesquisa Gallup, 37% disseram que o filme afetara sua disposição em pagar impostos, e 86% acharam que Disney devia fazer curtas para o governo sobre outros assuntos.

Todavia, este apoio do público não representava diretamente que a população norte-americana compreendia a necessidade de usar a cultura como esforço de guerra, como também, o governo demonstrava-se ser muito rígido em seus requerimentos e propostas, o que não se alinhava com um artista conhecido por sua inovação e pouca rigidez. A criação de "*The new spirit*" gerou discussões no congresso americano, que viam o dispêndio de recursos em uma animação que pedia o recebimento da população de mais impostos uma redundância ofensiva, levando a uma tentativa de cortar as verbas enviadas para o projeto (WATTS, 2001), Disney conseguiu se superar neste processo com a apresentação da animação que se sobressaiu diante das expectativas, levando aos críticos a se calarem, convencendo mais agências da necessidade das animações do estúdio.

Sendo assim, a empresa em um curto período de tempo passou a se dedicar exclusivamente a animações para o esforço de guerra, todo o rendimento naquele período advinha diretamente dos contratos com o governo, que, embora o acontecimento de “*The new spirit*”, ainda não acreditavam serem prioridade, não oferecendo mais que o suficiente para a produção, deixando a empresa atuar numa margem de lucro muito reduzida. A solução era a aliança com Nelson e Jock, que desejavam de toda forma conseguir controlar Hollywood para seus interesses, e que ainda pareciam ser o único grupo que colocava a propaganda como prioridade.

Desde a viagem de 1941 planejava-se a construção de um conjunto de curtas sobre os filmes latinos, sendo seu resultado final o filme “*Saludos Amigos*” (1942) ou, em sua versão abrigada “*Alô, amigos*” (1942), sendo o primeiro longa-animado feito para a OCIAA. Contudo, embora os longa-animados fossem a maior prioridade, com o maior alcance midiático, é necessário compreender como Disney também atuou em curtas separados, voltados para o mercado latino-americano, e que buscavam “educar” sobre os problemas de saúde presentes naqueles países. A ideia geral, como Nelson desejava, era melhorar a qualidade de vida daquelas populações, permitindo uma facilitação da aplicação do *Welfare State*. Os curtas são fundamentais pois atingiam um público isolado dos grandes centros urbanos, e funcionavam como uma capilarização da presença norte-americana.

Os curtas animados tiveram seu início em 1942, sendo sua produção uma consequência direta do recebimento dos curtas que formaram o filme “*Saludos Amigos*”, Rockefeller demonstrava-se totalmente confiante no potencial do estúdio, o que gerou uma grande produção de obras pela mesma empresa, algo incomum. Os quatro primeiros curtas, contudo, só foram lançados em 1943, sendo eles, “*The Grain that Built a Hemisphere*”; “*Water Friend or Enemy*”; “*Defense Against Enemies*”; “*The Winged Scourge*”.

“*The Grain that Built a Hemisphere*” (1943) um dos primeiros curtas produzidos para a OCIAA é um trabalho sem muita inspiração, como vai se repetir para os produtos voltados a educação, mesmo assim, se compararmos com outro curta produzido pela agência no mesmo ano como o “*Brazil at War*” (1943), observamos que os trabalhos das outras empresas careciam de algo chamativo, prendendo-se no formato de cinejornais, que embora rotineiros para a época, não eram atrativos para populações isoladas. Enquanto “*Brazil at War*” mostra uma colagem de imagens e filmagens do território brasileiro, enquanto o narrador fala sobre a importância da aliança do país com o território norte-americano, ao demonstrar dados geográficos, “*The Grain that Built a Hemisphere*” (1943) por meio de uma animação colorida, segue a história de um índio cultivando grãos, após passar por inúmeras

dificuldades, vemos a evolução de uma civilização, a construção de um *Storytelling* muito mais criativo e chamativo que os trabalhos feitos por outros estúdios. Esta animação, por exemplo, coloca o protagonismo nas populações latinas, mais especificamente no agricultor, naquele que era o mais pobre na sociedade, apresentando como seu trabalho no cultivo de grãos (o milho) advinha de longos processos históricos, e de uma evolução na sociedade. Enquanto o curta “*Brazil at War*” conseguia ser apresentado apenas como um complemento a filmes principais, as animações de Disney, embora criadas para a propaganda, serviam perfeitamente como produtos únicos, sem a necessidade de se unirem a um filme principal.

Havia também no departamento uma grande importância dada as conhecidas doenças tropicais, como também, os problemas de saúde gerados pelo uso de água contaminada. “*Water Friend or Enemy*” (1943); “*Defense Against Enemies*” (1943) e “*The Winged Scourge*” (1943) foram os primeiros a abordar este tema. O primeiro, “*Water Friend or Enemy*” passava em uma região pobre e ribeirinha, no qual as famílias locais usam a água corrente do rio para tudo, desde dar banho em suas crianças, lavar as roupas, como despejar seus desejos, no qual o narrador narra com bastante pesar, enquanto as águas sujas do rio formavam a imagem de uma caveira. Os curtas, diferente dos dois longas que foram produzidos pelo estúdio, não tentam o interesse de embranquecer a população, mas demonstrar as populações nativas em sua máxima fidelidade, apelando para o sentimentalismo, e a necessidade de cuidar dos seus familiares, expandindo a necessidade de aceitar a ajuda dos “homens de conhecimento”, obviamente médicos e engenheiros norte-americanos.

“*Defense Against Enemies*” (1943) é um curta voltado totalmente para o público infantil, tendo seu início feito com filmagens de atores, no qual, várias crianças esperam no consultório médico para serem vacinadas, todavia, observando o medo nelas, tanto o médico como a enfermeira mostram para eles uma animação sobre as necessidades de se combater os “inimigos”. Aqui, podemos destacar o tom industrialista aplicado pela animação, nela, o corpo humano é como uma fábrica, no qual, os trabalhadores devem seguir determinadas ordens e trabalhar em conjunto para que o corpo funcione bem. A necessidade da vacinação se ligava diretamente aos interesses de Rockefeller, que em sua fundação Rockefeller Foundation, estava trabalhando na produção de inúmeras vacinas, como a da febre amarela.

Ao mesmo tempo, o fator industrial buscava incrustar na mente dos latinos seu papel como mão de obra nas fábricas norte-americanas que migravam em suas filiais para a exploração das matérias brutas nos países latinos. Era necessário se vacinar para que continuasse a produção, havendo complemento com outros desenhos do estúdio que vão

reforçar esta ideia. Se vacinar era o mesmo que defender sua família, não ser um desleixado, já que apenas o trabalho e o esforço individual que tirariam o indivíduo da pobreza.

Isto, leva diretamente a produção do último curta dos estúdios para a OCIAA naquele ano, *“The Winged Scourge”* (1943). Esta animação coloca a função da produtividade em foco quando afirma que o inimigo público número um da população era o mosquito causador da malária, que destrói o bom trabalhador e o transforma num ser improdutivo. Como nos contos anteriores, a animação sempre busca uma solução prática para que as populações latinas conseguissem evitar estes problemas, no primeiro, a construção de poços artesianos, e barreiras que separam a água suja da limpa, no segundo, a simples vacinação. Neste último, os próprios sete anões ajudam a população nativa, limpando os rios, e aplicando pesticidas, que atacam as larvas dos animais, evitando sua procriação. A utilização dos famosos personagens gerava um reconhecimento muito amplo da mensagem pela população, tendo efeitos diretos em pequenas vilas.

Os filmes sobre saúde e alfabetização tiveram efeito profundo na vida das pessoas, e Jack Cutting, que chefiava o departamento estrangeiro do estúdio, escreveu para Walt, no início de 1945, que *The Winged Scourge*, o filme sobre o controle de mosquitos, “criou mais sensação que ‘E o vento Levou’” em uma pequena cidade cubana onde a infestação de mosquitos era abundante. Escrevendo um ano depois do fim da guerra, Nelson Rockefeller disse que a viagem sul-americana de Walt e os filmes que fluíram dali foram “o trabalho mais eficaz nas relações interamericanas” e “que fizeram mais do que outra coisa para unir os povos das Américas”. (GABLE, 2000, p. 686)

A preocupação de Nelson com a construção de um ambiente saudável que permitisse uma melhor exploração dos trabalhadores latinos se manteve durante toda a Segunda Guerra Mundial, em 1945, último ano do conflito, mesmo com a vitória praticamente confirmada, ainda havia um grande interesse para que os Estúdios Disney produzissem mais animações. Com isto, neste ano foram produzidos os curtas *“Cleanliness Brings Health”* (1945); *“Insects as Carriers of Disease”* (1945); *“How Disease Travels”* (1945); *“Disney’s Infant Care and Feeding”* (1945).

“Cleanliness Brings Health” (1945) continua aprofundando-se na ideia da necessidade do trabalhador ser saudável apelando sempre para o emocional, na obra, separa-se duas famílias latinas - reconhecidas assim por suas vestimentas - uma família saudável (*The clean family*) e uma família doente (*The Careless family*). Esta animação, sutilmente, aplica a ideia de meritocracia, no qual coloca que, os problemas da família doente são por serem descuidados, o que é demonstrado pelos animais soltos no campo, como

também as diferenças de vestimentas. A ideia geral da animação é fortalecer a ideia de se construir uma latrina para as necessidades fisiológicas, como também manter as comidas protegidas das moscas e dos animais. Todavia, o modelo de comparação ignora os problemas sociais de ambas famílias, que possuem distintas realidades financeiras. No fim a mensagem passada é a mesma que o *American Way* passava, o sucesso, aqui colocado como os motivos de ser saudável, partem do cuidado individual, consigo e com a sua própria família.

Os demais contos partem da mesma ideia de que o cuidado individual era necessário, e que, a falta dele justificava a situação difícil que a família poderia se encontrar. “*Insects as Carriers of Disease*” (1945), por exemplo, conta a história de um comum trabalhador latino americano, Charlie, ou, como o narrador coloca *Careless Charlie* (Charlie, o descuidado), já que ele não se preocupa com os animais que posam na sua comida, ou conviver ao lado de seus bichos de criação. “*How Disease Travels*” (1945) é ainda mais direto, colocando o próprio espectador como agente da ação, e sua família participadora, o narrador afirma que, se o espectador deseja manter sua família saudável, ele deve agir, o mesmo deve buscar proteger e cuidar dos seus vizinhos em sua vila, para que a doença não se propague para aqueles que ele ama.

Os curtas animados embora não fossem o produto mais desejado de Walt, sendo um empecilho bom e necessário para a sobrevivência do estúdio, eram o que permitia a subsistência da empresa. Nelson conseguiu com os curtas educativos unir duas ideias muito caras para ele, a construção de um bem-estar social, por meio da propagação de projetos e “dicas” que permitiam a população mais pobre desenvolver melhores condições de vida, ao mesmo tempo que fortalecia a ideia de individualismo do *self-made man*. A culpa para o fracasso social, e o desenvolvimento de doenças em todos os curtas de Walt Disney é dada ao latino americano, não havendo espaço para críticas sociais, como as disparidades das condições de vida, e da desassistência do estado.

Toda a produção de curtas, embora variassem em seus assuntos, seguem o mesmo modelo. Inicialmente, apresentam o erro, algo que justifica os motivos pelos quais a população está vivendo em situação miserável, sempre será culpa do próprio indivíduo, colocado como preguiçoso ou desleixado. Para se criar contraste, é muitas vezes colocada uma família de sucesso, esta família vai seguir o modelo familiar do *American Way* adaptada etnicamente, se, nos Estados Unidos era inaceitável uma população de traços negros ou latinos viverem nos *suburbs*, ou serem considerados *White Collars*, no contexto dos curtas para as populações latinas, em seus países, esta ideia é aceitável. Os curtas, diferente dos

longas, não apresentam uma pureza racial, mas uma pureza ideológica, o correto sendo apenas o estilo de vida norte-americano.

Ao apresentar o modelo de famílias corretas e erradas, indivíduos preguiçosos e trabalhadores, os contos apresentam as soluções, como uma família - sem apoio do governo, no máximo uma ajuda coletiva da comunidade - poderia melhorar de vida, que ia desde ações simples, como a vacinação, como a construção de barragens, que eram explicadas em tutoriais bem detalhados nos desenhos. Ao fim, vigorava a ideia final que o governo americano se importava com a população latina, e desejava o melhor para ela.

Nos longas, entretanto, a mensagem embora envolvesse as ideias do *American Way*, não estavam dedicadas a educar sobre a necessidade de se preservar contra doenças, ou criar projetos como poços artesianos. Os dois filmes eram sua primeira camada entretenimento, e nas demais, um embaixador cultural, fortalecendo as ideias americanas. “*Saludos amigos*” não havia sido inicialmente planejado como um longa-metragem, mas como um conjunto de curtas chamados *Saludos*, sendo enviado para Nelson Rockefeller, e outros membros da OCIAA que ficam admirados com a qualidade do produto, Rockefeller, em especial, fica tão animado que propõe, ainda que inicialmente, uma possível continuação (GABLE, 2000, p. 659). A boa recepção da agência levou a sua unificação, a ideia que, como um longa dedicado aos cinemas, o filme teria uma melhor divulgação nos países latinos como uma vitrine da visão positiva norte-americana sobre seus vizinhos.

Os curtas presentes no primeiro filme ficaram presos exclusivamente nos países da América do Sul, nos locais visitados por Walt e sua equipe em 1941, dividindo-se em quatro contos animados. O primeiro conto, *Lake Titicaca*, protagonizado pelo Pato Donald, que assume o papel de um turista norte-americano, visitando o Lago Titicaca, e conhecendo a cultura local. No segundo, *Pedro*, vemos um jovem aviãozinho antropomorfizado, aos moldes do que seria feito no século seguinte com o filme “Carros” (2006) da *Pixar Studios* e seu desafio para ultrapassar as Cordilheira dos Andes. No terceiro conto, *El gaucho Goofy*, vemos o Pateta, que é comparado a figura do Gaúcho dos Pampas argentinos. E por fim, *Aquarela do Brasil*, no qual temos a visita dos animadores ao Brasil, e também, novamente, do Pato Donald, sendo apresentado para o seu alter-ego latino, o papagaio *Joe Carioca* (Zé Carioca), que introduz o samba e o carnaval para o pato americano.

O filme é extremamente curto se comparado aos últimos longas produzidos pelo estúdio, “*Snow White and the Seven Dwarfs*” (1937) havia sido lançado com uma duração de 88 minutos, que se manteve muito próxima nos outros filmes, chegando às mais de duas horas de “*Fantasia*” (1940). “*Dumbo*” (1941) e “*The Reluctant Dragon*” (1941) que sofreram

grandes perdas devido a greve e a forte crise financeira, mesmo assim, possuíam ambos mais de uma hora de duração, mesmo “The Reluctant Dragon” se apoiando em filmagens *live action* em preto e branco, que eram muito mais baratas do que as animações em *Technicolor*, possuía 74 minutos de duração. O longa produzido para a política de Boa Vizinhança demonstrava uma unificação feita de maneira industrial, sendo rapidamente produzidos e distribuídos, frutos da necessidade da empresa de conseguir uma fonte de receita rápida, como também da OCIAA de produzir o mais rápido que conseguisse obras favoráveis a sua empreitada.

Ao iniciar o filme, entendemos rapidamente como Disney compreendeu a necessidade de ser um “bom vizinho”, a cordialidade entre irmãos de continentes, sendo a primeira música, *Saludos Amigos*, escrita por Ned Washington (1901-1976), que já havia ganhado o Oscar com “*When You Wish Upon a Star*” (1940), e musicalizado por Charles Wolcott (1987-1987), que vai ser o diretor musical dos dois filmes produzidos para a OCIAA. “*Saludos Amigos*” é uma música perfeita para compreendermos este período, era uma carta aberta de um norte-americano às populações ao sul, um forte aperto de mão de um diplomata. Observemos abaixo:

*Saludos amigos/ Uma saudação carinhosa para vocês/ Um ou dois apertos de mão calorosos/ Bons amigos sempre fazem isso/ Saludos amigos/ Um novo dia está esperando para começar/ Você deve conhecê-lo, acordá-lo e cumprimentá-lo/ Com uma alegre música em seu coração*⁷⁹ (Trecho da música de abertura *Saludo Amigos*)

Logo após a fanfarra inicial, somos apresentados a uma carta assinada pelo próprio Walt Disney, que agradece a cooperação e cortesia apresentada pelos artistas, músicos e os outros muitos amigos da América do Sul, a carta em si é quase que uma continuação da fanfarra ouvida anteriormente, tendo sua importância pelo aspecto personalista dado, de um homem que sente saudades da sua visita a aquelas regiões. Após este momento introdutório, logo somos levados a cenas reais do embarque dos artistas do *Disney Studios* em 1941, com o narrador nos perguntando se alguma vez já vimos um estúdio de desenhos animados levar uma equipe inteira em viagem ao estrangeiro, o narrador demonstra como Disney por meio de sua empresa se diferencia das outras, e como ele se importa com as outras culturas, ao ponto de enviar seus próprios funcionários, a uma viagem internacional, para que observassem *in loco* as miríades de complexidades de cada nação. O avião (agora animado) segue o que fora o roteiro da viagem, primeiro indo à capital brasileira, o Rio de Janeiro,

⁷⁹ Saludos amigos/ A fond greeting to you/ A warm handshake or two/ Good friends always do./ Saludos amigos/ A new day's waiting to start/ You must meet it, wake up and greet it/ With a gay song in your heart (Texto original)

depois viajando até os pampas argentinos, e ainda na Argentina, em Córdoba, dividindo-se, uma equipe indo para o Chile e outra para a Colômbia.

A apresentação dos contos acontece de maneira inversa àquilo que foi realizado no roteiro real da viagem. O filme se constrói em uma crescente de importância, para os países no momento mais importantes para o contexto político norte-americano, em especial para o Brasil, no qual explorou de perto a capital nacional, sendo possível observar isto no passar da obra com o aumento de filmagens reais dos animadores. Contudo, na Argentina e, principalmente, nos países andinos, os grandes centros urbanos foram propositalmente evitados, segundo o narrador, a fim de visualizar as “pitorescas aldeias dos índios”. Disney, diferente de outros artistas como Orson Welles, que queriam trabalhar as “mazelas” da população, parte de uma proposta diametralmente diferente, embora ainda tenha como sujeito a população mais pobre e desassistida.

Nos países andinos, como em todos os países latinos de colonização espanhola, as populações nativas, neste contexto chamadas de indígenas, foram exploradas como mão de obra escrava na exploração de minérios e na agricultura. A cultura destes povos, consequentemente, fora reprimida, na tentativa da metrópole de trocar os símbolos locais, por símbolos espanhóis, como a aplicação da obrigatoriedade do castelhano como idioma oficial. Com a independência, são os *Criollos*, descendentes de espanhóis, que tomam o poder em todo o continente, e embora a promessa feita para que, após o fim da colonização, estas populações nativas fossem valorizadas culturalmente, isto nunca chegou a acontecer. No Chile, por exemplo, o presidente era Pedro Aguirre Cerda (1874-1941), um *criollo*, não sendo - embora sua grande popularidade devido a sua forte política de educação - a figura que o povo se via culturalmente. As elites do poder político eram todas europeizadas. Falecido naquele ano devido a doenças, o presidente Cerda, mesmo assim é homenageado por Walt, ao criar o aviãozinho Pedro, sendo seu nome uma homenagem ao presidente.

Disney então, buscou agradar na produção do filme tanto as elites europeizadas, como, de forma muito mais direta, as massas. A cultura pitoresca das pequenas vilas andinas é tratada no primeiro conto não como um resultado da pobreza ou da exploração, mas uma rica e bela cultura isolada dos grandes centros urbanos, e, por isto, ainda preservada. Se Marceline nos Estados Unidos era um ambiente onde o capitalismo do século XX ainda não havia destruído, o último lar do real *American Way*, em *Lake Titicaca*, a região do grandioso lago é um local onde as populações nativas ainda vivem felizes, pelo meio do seu trabalho ligado diretamente a natureza.

O que para Welles ao filmar os jangadeiros nordestinos era um símbolo da luta ferrenha para a sobrevivência, uma busca de pedir ajuda ao governo central, muito longe da voz do povo, Disney propositalmente ignora as problemáticas políticas do ambiente. Uma música instrumental suave é ligada a imagens reais de uma população que sorri constantemente para a câmera, ou mesmo, falando sobre a música local, vemos um jovem tocando a *quena*, um tipo de flauta, no qual o narrador novamente destaca dois importantes pontos, seu forte aspecto cultural para aquela população, como também, sua preservação ao longo das gerações.

A ideia principal, que continuará ao longo dos outros contos, é criar a “ponte de dupla passagem”, e, para Disney, esta seria possível por meio do turista americano. O turista americano, seria o avatar do próprio norte-americano, que assistiria o filme, ele estaria dotado de todos seus preconceitos da “lenda negra”, contudo, com a abertura de aceitar o novo, e, com estas exatas palavras, o pitoresco. Dois personagens são utilizados na trama como o turista, o Pateta e o Pato Donald, sendo o Pato Donald quem de fato visita os locais, já que o Pateta, como era comum nos seus famosos curtas, sempre se comportava quase como uma marionete viva, que é dominada por um narrador irônico e maldoso. No primeiro curta, o Pato Donald vai, segundo o narrador, observar as mesmas belezas que os animadores de Walt Disney observaram, e descrevê-las pelos olhos de um norte-americano.

Havia muitas formas de Disney tratar o turista norte-americano. Na primeira, que era mais comum, tipicamente utilizada em filmes hollywoodianos, seria o homem que se apresenta como um indivíduo superior culturalmente, que observa as populações latino-americanas como inferiores, estas que serviriam como piada ou se situariam em segundo plano, nunca como protagonistas. Nos filmes de Carmen Miranda, embora haja muitos “latinos”, estes são mais americanizados que os próprios americanos, os reais latinos são músicos que cantam e saem de cena logo que a música acaba, eles estão na trama para apenas servir, e não complementar. Carmen, mesmo fugindo desse padrão, ainda é construída com o tempo como um indivíduo que passa a ser americanizado. Este filme não demonstra o trabalho de um produtor radical, que deseja mostrar que os latinos são formados por minorias, que possuem igual protagonismo, pelo contrário, as falas e centros de foco nas filmagens são ainda para os latino-americanos mais americanizados, mas quando Donald está em cena, ele também aprende com estas minorias, como se elas também tivessem algo a oferecer.

Devemos observar primordialmente como o norte-americano se comporta nestas obras. O primeiro conto também nos permite responder esta dúvida, que se repete, naturalmente, em todo o resto do filme. O imigrante é alguém que tenta aprender, mas falha

terrivelmente a cada momento, gerando inúmeras situações cômicas, todavia, neste ponto, o filme nunca coloca o agente das falhas sendo um animador real, a comicidade é aplicada aos personagens antropomorfizados clássicos de Walt Disney, Donald e Pateta. O choque cultural que perpassa os personagens é suavizado, e, de forma importante, é apresentado que o norte-americano é o motivador das piadas, e não mais o latino, que está totalmente consciente de sua cultura local. Para o latino-americano que assistia, era interessante ver como sua cultura era distinta, e mesmo com dificuldades um americano desejava aprendê-la. Para o norte-americano que assistia, a comicidade não estava necessariamente no fato do personagem ser dos Estados Unidos, mas devido a serem os personagens do estúdio, que eram naturalmente atrapalhados.

Um acontecimento que passa por despercebido nesta primeira animação é um simples momento em que o turista, o Pato Donald, está a repetir os comportamentos dos nativos, como andar contra o vento, ou a favor do vento, pelos terrenos tortuosos, sempre com a câmera a mão, tirando fotos de todo aquele ambiente atípico para o mesmo. Então, observando uma mãe carregando seu filho nas costas por meio de um enrolar de lenços já apresentados, ao tentar tirar uma foto, o pato é surpreendido pela criança, que tira foto do turista. Há neste momento uma interessante mudança de valores, o que é ou não pitoresco, como o olhar deste ponto depende da cultura que observa. Este processo culmina no pato trocando de roupas com aquele pequeno nativo, apresentado no início da animação, que tocava *quena*. Donald neste momento passa a utilizar os símbolos locais, buscando passar por um processo de união cultural, mesmo assim, ele não perde seus próprios costumes, mas abraça o do outro como de igual importância, não havendo uma imposição.

Pedro, a segunda animação, é a que mais foge dos aspectos culturais, e tirando a homenagem muito sutil ao, no momento do lançamento do filme, falecido presidente chileno, busca apresentar apenas o contexto geográfico da região, e seus pontos turísticos, em especial a Cordilheira dos Andes. Sendo todos seus personagens figuras antropomorfizadas, Pedro, o pequeno avião, é requerido voar do Chile até a Argentina após seu pai, *papá*, e sua mãe, *mamá*, não terem condições de saúde para realizar ao feito, mas, para isto, Pedro deve superar os riscos da viagem causados principalmente pelo terrível Aconcágua, a antropomorfização da maior montanha do continente americano, localizada na fronteira entre o Chile e a Argentina. A história é demasiadamente infantil, e carece de algum simbolismo que valha a ser tratado, sendo a parte menos inspirada de toda a obra.

Voltamos a ter uma sobreposição de filmagens reais da viagem da trupe de Walt Disney na terceira parte do filme, no qual somos levados a Buenos Aires, no qual vemos a

Plaza de Mayo, local que também podia ser visto no primeiro filme de Hollywood de Carmen Miranda, todavia, desta vez, não vemos ritmos brasileiros acompanhando a imagem, mas uma música clássica neutra. Este momento no grande centro urbano é bastante breve, já que, como havia sido colocado no começo da obra, Disney coloca-se na busca da real cultura das populações latinas, suas individualidades, e, para os argentinos, ele define-a como a figura do gaúcho, presente nos pampas. Pelas palavras do narrador, eles buscavam a figura romântica deste argentino, que era presente nas ilustrações do artista argentino Florencio Molina Campos (1891-1959).

Molina Campos é fundamental para todo este trecho do filme, como também, sua presença contribuiu diretamente com a estadia de Walt Disney durante sua passagem no país. Sua obra havia ganhado muita fama no país argentino devido a distribuição dos *almanaques de la Fábrica Argentina de Alpargata*, ou apenas os *Almanaques Alpargata*, que mostravam a vida do povo gaúcho, tendo como personagem principal um gaúcho simples, com um volumoso bigode e rosto rosado. As artes de Molina destacavam-se por serem quase caricaturas, traços fortemente exagerados, rostos cubistas, tanto os animais - quase sua maioria os cavalos, usados como montarias - como os humanos sempre apareciam com olhos esbugalhados. De certa forma, a arte de Molina era muito próxima de Walt Disney por ambos usarem muitas características cartunescas, o que gerou uma natural união dos mesmos.

O convite para a reunião dos artistas adveio da própria equipe que organizava as viagens da equipe de Walt, contudo, no momento dela, o Molina estava nos Estados Unidos realizando um trabalho para uma revista norte-americana⁸⁰. As filmagens que se passam no terceiro ato do filme, portanto, foram consequências diretas desta aproximação entre os artistas, sendo que, a festa *Criolla* que a equipe participa é realizada no rancho *Los Estribos*, propriedade do desenhista argentino. Molina, embora não tenha participado das filmagens, foi convidado logo em seguida para trabalhar nos estúdios, o objetivo seria ele ocupar a função de guia para os artistas sobre a vida gaúcha, para trabalhar tanto na criação da animação que complementaria as filmagens feitas em sua propriedade, como para trabalhar futuramente em outros projetos. Todavia, a construção do Gaúcho como uma representação irmã do Cowboy norte-americano acabou irritando o desenhista argentino, que acabou cortando relações com Walt Disney.

⁸⁰ BATALLA, Juan. La trama secreta: por qué Walt Disney vino a aprender de Molina Campos. Infobae, 2017. Disponível em: <https://www.infobae.com/tendencias/2017/07/15/la-trama-secreta-por-que-walt-disney-vino-a-aprender-de-molina-campos/> Acesso em: 30/11/2024

O que gerou controvérsia para Molina era o segredo para o sucesso da produção de Walt Disney, que ia diretamente de acordo com as ideias de Nelson Rockefeller. No filme, apresentado as filmagens feitas em 1941, os gaúchos em seus cavalos em *Los Estribos*, o narrador começa a descrever as diferentes vestimentas do representante argentino, de como aquela roupa permitia um melhor controle do animal, estas logo terão muita importância para o objetivo final de Disney. Analisando as danças, é observado que aquela população não queria dançar o Tango, uma dança da “capital”, eles dançavam as antigas danças do povo gaúcho, e que estas tinham semelhança com as típicas danças do faroeste. As músicas tristes do gaúcho passam a lembrar, para o narrador, as típicas músicas tristes do Cowboy norte-americano. A ideia geral era demonstrar como os símbolos típicos do povo argentino, que fugia da ideia dos centros urbanos, assemelham-se com os símbolos norte-americanos, e justificavam a origem de uma nação, da mesma forma que o *American Way* buscava símbolos de sua origem, o que explicava a familiaridade que esses povos possuíam entre si, e como isto permitia em tão pouco tempo uma amizade tão forte.

A parte animada desta terceira parte do filme tem como seu herói - desta forma que é chamado - o Pateta. Ele representa a figura do Cowboy texano, um homem, que, segundo o narrador, vive em uma região que ainda não foi tocada pelo capitalismo selvagem do século XX. Ele está na mesma condição imagética do fazendeiro e da vida bucólica presente em Marceline, mas neste ponto, acrescido de heroísmo, da ideia do desbravador do Oeste. Como uma marionete, suas roupas são trocadas pelas roupas do gaúcho, mas diferente do que fora feito no primeiro conto quando o Pato Donald troca a roupa com um pequeno colombiano, a troca aqui é feita pelo paralelismo, as calças de couro são substituídas pelas bombachas, o chapéu pelo sombrero, entre outras peças, contudo, no fim, ele ainda é um Cowboy. Os símbolos argentinos são propositalmente ressignificados, eles passam a serem os símbolos do *American Way*, ao ponto que a palavra *american* passa a representar todo o continente.

A animação segue os mesmos preceitos de fazer com que a representação norte-americana, o Pateta neste específico caso, sofra diversas situações cômicas, gerando o humor na trama. Todavia, o humor não está alocado na roupa, a roupa do gaúcho ainda representa uma vestimenta heróica, de um desbravador, a piada está em, embora iguais, o personagem ser completamente atrapalhado em tudo que faz.

O último curta animado se passa no Rio de Janeiro, sendo o que de todos mais se diferencia, por um motivo bastante claro, havia uma grande importância política com o Brasil, uma gigantesca necessidade de se fortalecer os laços com a nação comandada por Getúlio Vargas, a recepção ocorrida durante a viagem, embora tenha ocorrido conformes os

planos, fora morna, não podendo ser colocada como um sucesso absoluto. Diferente dos outros países cujo romantismo nacional advinha de origens mais antigas, no período do Estado Novo, a construção da nação havia sido recentemente reformulada na ideia da união dos povos, que, embora sua construção parcialmente histórica, prendia-se culturalmente quase que exclusivamente na região de sua capital. Deste modo, temos na parte final a apresentação de uma grande cidade, que será colocada nos mesmos moldes das grandes cidades americanas.

Este processo, conseqüentemente, muda a abordagem trabalhada, enquanto no trecho que se passa na Argentina, a ideia é de um paralelismo cultural, quando observamos a abordagem do Brasil, encontramos um fortalecimento da ideia de amizade, de distintas culturas que se observam como amigas e aliadas, que se complementam, cada uma de sua forma. Walt Disney então produz um imaginário da cidade do Rio de Janeiro que muito se assemelha ao segundo filme norte-americano atuado por Carmen Miranda, *“That Night in Rio”* (1941), já que mistura o exotismo na natureza tropical com o desenvolvimento da cidade grande.

A principal criação de “Alô, amigos” é sem sombras de dúvidas o papagaio brasileiro, Zé Carioca, criado na última parte do filme. Sua produção, assim como inúmeras obras feitas por Disney é construída por polêmicas, já que o acusavam de ser um plágio do papagaio desenhado e visto por Disney do desenhista J. Carlos (1884-1950), cujo estúdio havia tentado contratar no período da viagem, proposta que foi recusada pelo artista. Outra versão para a criação do personagem é citada por Lira Neto (1963-) (2013, p. 397) que afirma que o personagem fora criado pelo artista Lee Blair (1911-1993), que teve sua inspiração quando passeava pelo Jardim Botânico do Rio de Janeiro, observando a natureza exótica do país. O *Joe Carioca*, ou Zé Carioca seria, da mesma forma que era Carmen Miranda, um embaixador brasileiro da cultura local, se Miranda era a baiana, cheia de ginga e balangandãs, Zé era o carioca malandro, de fala mole, sempre mais esperto que os outros, e também, sempre amigável.

Devemos compreender que a criação do pássaro verde brasileiro vem de uma reconstrução simbólica do conceito de malandro, que já era típica do brasileiro, sendo modificada por Getúlio desde a década de 30 e com maior força na instauração do Estado Novo. Esta mudança faz o termo perder a ideia do “vagabundo”, ganhando tons mais sensualistas, a malandragem passando a ser o desenrolar do brasileiro, uma figura mais positiva do povo. Neste contexto, devido a ainda iniciante tentativa da OCIAA de se

aproximar os Estados Unidos do Brasil, ainda havia uma necessidade de buscar algo que demonstrasse como os norte-americanos se importam com os brasileiros, e sua cultura.

Vargas, apesar da simpatia que a primeira-dama nutria por Disney e o apoio dado por Oswaldo Aranha, seu ministro das relações exteriores e amigo dos EUA, não se entusiasmou muito com o “embaixador da boa-vizinhança”. O DIP na figura de seu Diretor, Lourival Fontes, acompanhou Disney em várias ocasiões e teria dado a ele alguns subsídios para a caracterização de um personagem que simbolizasse o brasileiro e que estivesse dentro do espírito do Estado Novo (AFONSO, 2001, p. 11)

A criação de Zé Carioca seria uma mensagem direta dos americanos sobre o reconhecimento da cultura brasileira, o colocando como o centro de um processo diplomático, que no período do lançamento do filme já se demonstrava muito mais avançado que durante a viagem de 1941.

A música de Ary Barroso, “Aquarela do Brasil”, havia já tido um grande papel na promoção da nova ideia de sociedade proposta pelo Estado Novo e a música, promovida pelo governo, foi usada por Disney no filme de maneira correta. Ele não entra em conflito com o governo brasileiro, mas atua naturalmente como um divulgador das belezas naturais daquela terra para o público americano. O processo de animação é muito inspirado no que o estúdio já havia feito em “*Fantasia*” (1940), os ritmos do artista que desenhava em sua bancada acompanhavam o da música de Barroso, enquanto criavam vida, o que lembrava as antigas animações do início da produção de Walt, quando ele tentava imitar “*Out of the Inkwell*”.

O Pato Donald cria, distintamente do que teve dos outros personagens dos quais contracenou no filme, uma relação de profunda amizade com o personagem Zé Carioca, mesmo ambos acabando de se conhecer. É colocado, na figura do papagaio, o “calor” brasileiro em suas recepções, de como aquela população era feliz em receber os seus vizinhos norte-americanos. Da mesma forma que Carmen apresentou o samba para o público norte-americano no programa de podcast de Orson Welles, Zé Carioca apresentou o ritmo a Donald, tocando em sua flauta de objetos improvisados “*Tico Tico no Fubá*”.

O filme termina em uma apoteose musical, em que vemos apenas a silhueta do pato norte-americano rendido ao samba, dançando ao lado de Carmen Miranda, com o letreiro do Copacabana Palace, e de outros locais comuns de festas, como o Cassino da Urca. Em seu fim, vemos o Rio em uma aquarela, que mistura ao mesmo tempo as florestas tropicais que a circundam, e no centro a Baía da Guanabara, a cidade grande, e seu progresso.

A obra tornou-se um sucesso instantâneo desde seu lançamento, a combinação dos símbolos dos países latinos, e a representação da cultura destes povos favoreceu a recepção

das animações do estúdio nos países latinos de uma forma que não era vista desde “*Snow White and the Seven Dwarfs*” (1937). Todavia, o que mais fora surpreendente para a empresa, fora o sucesso em *Box Office*, já que os filmes anteriores, como “*Bambi*”, não haviam conseguido adquirir valores consideráveis, mal se pagando.

O filme teria também se configurado como um sucesso financeiro para o estúdio amealhando uma renda bruta de 1.200.000,00 a 1.300.000,00 dólares. Esse sucesso de crítica, público e de ganhos financeiros abria um horizonte muito favorável para que novos filmes com mesma temática e personagens pudessem ser feitos por Disney. (HERNANDES, 2020, p. 221)

A produção de “*Alô, amigos*” por ter sido dedicada quase que exclusivamente ao roteiro feito por Walt Disney e seu grupo de animadores em 1941, ignorou um dos maiores países da América Latina, e que necessitava de um fortalecimento constante das suas relações com o governo norte-americano, tanto por sua história cruzar-se quase que diretamente com a história da criação do território americano, como por compartilhar suas fronteiras, o México. Para compensar isto, ele realiza uma segunda viagem para a América Latina, em 1942, dedicada tanto a observar a pré-estreia do primeiro filme, que acontecia um ano antes do seu lançamento nos Estados Unidos nos países chave para a política externa americana. Como também, acompanhado de sua esposa Lillian e um grupo selecionado a dedo de animadores, viajam até o país fronteiriço que havia sido ignorado, planejando o que seria a sequência (GABLER, 2020, p. 670).

Esta lacuna tornava-se um claro indicativo para Nelson da necessidade de se manter uma aliança com Walt Disney, deste modo, o mesmo ignorava as críticas especializadas norte-americanas, que criticavam as produções do estúdio há alguns anos, e que agora sob o domínio completo da produção de curtas, afirmavam que o dito “filme” mais parecia uma colagem do que uma obra original. Nelson olhava para fora, e para o recebimento do filme nos países latinos, sucesso este tamanho que, aconteceu de haver lamúrias e pedidos dos outros países latinos que haviam sido ignorados, para que, nos próximos filmes, os mesmos fossem contemplados. Segundo Gable (2000, p. 671):

Alguns cinemas interromperam a política de exibir dois filmes para mostrar *Saludos* com mais frequência e, segundo um relato, pelo menos uma vez a plateia ameaçou pôr abaixo o cinema se o projetorista não reexibir *Saludos*. Um funcionário da Embaixada americana na Bolívia escreveu que Walt Disney era “completamente adorado na América do Sul desde *Saludos*” e seu nome “eletrizava” os empregados bolivianos da embaixada. De fato, o único problema com *Saludos* foi que os países não representados no filme se queixaram da negligência ao coordenador, levando um de seus

representantes a sugerir o vazamento da informação de que Disney estava trabalhando em uma sequência, em que aqueles países seriam mostrados, como de fato ele estava.

O filme serviu como um cartão de visita dos embaixadores americanos ao público brasileiro, uma forma de conquistar o coração rígido de Vargas. Se em um passado recente, a escola de samba “Vizinha Faladeira” era desclassificada por escolher os personagens famosos de Walt como tema, agora, o filme “Saludo, amigos” era entregue pessoalmente pelo diretor da Brazilian Division da OCIAA para ser assistido pelo ditador brasileiro (TOTA, 2000, p. 135). O primeiro filme da produtora voltado para o público brasileiro demonstrou-se um sucesso, que reavivou todo o contido amor dos personagens do estúdio.

Sucesso não só junto à família de Vargas - que reviu o filme diversas vezes, durante um prolongado final de semana que durou de sexta a terça-feira -, mas em toda a cidade do Rio de Janeiro e, depois, por todo o Brasil urbanizado. Os animais totemizados de Disney confirmavam e reforçavam a glorificação do American way of life. (TOTA, 2000, p. 135)

Com o avançar do conflito na Europa, o exército alemão sofreu contínuas baixas em 1943, principalmente após a destruição de grande parte do seu contingente no front soviético, indicando um princípio da vitória norte-americana no conflito, mesmo assim, isto não indicava que Boa-Vizinhança devessem parar, já que apresentavam um benefício a longo prazo para o governo de Roosevelt. Deste modo, após o inegável sucesso do primeiro filme, seja nacionalmente como em sua distribuição na América Latina, após um conjunto de viagens ao México, Disney e sua equipe lançam “*The Three Caballeros*” (1944) ou, em português, “*Você Já Foi à Bahia?*” (1944).

O filme inicia de maneira distinta que o anterior, já que não se apresentava como resultado de uma sequência de viagens feitas pelo artista com sua equipe para novos países da América Latina. O mesmo se inicia com o Pato Donald recebendo uma correspondência volumosa. Se, em “*Saludo Amigos*” o personagem aparecia pontualmente, neste ele representa a linha motora para a trama. A carta, escrita em espanhol, é assinada por “seus amigos da América Latina”, os amigos seriam os feitos no filme anterior, criando uma sensação de continuidade.

A obra tem como guia uma única metáfora, que vai justificar seu nome em inglês, e os motivos do filme ser protagonizado por três aves antropomorfizadas. As Aves Raras, assim narradas pelo narrador, que agora é um agente participante, conversando diretamente com o pato, vai afirmar que as aves raras são os “primos de penas” de Donald, e que, embora ele possa não saber, existem mais destes semelhantes que grãos de café no Brasil. Os pássaros

raros, obviamente, eram as populações latinas, que não deveriam ser ignoradas, afinal, embora as diferenças culturais, éramos também “pássaros” como Donald. Portanto, ao ser introduzido os outros dois protagonistas desta trama, a ideia principal é compreender que cada personagem é uma representação de igual importância das culturas, unidas pela amizade.

Uma das maiores diferenças para o primeiro filme produzido por Disney para este é a ausência de filmagens reais dos locais, enquanto no primeiro cada lugar apresentado era apresentado inicialmente por filmagens reais da viagem, e apenas complementado por animações, desta vez a animação é dominante, afinal, o filme havia sido construído em sua quase totalidade em Burbank. Portanto, os locais visitados como na animação de Pablo, um pinguim do Polo Sul cujo sonho é morar numa ilha tropical da América do Sul, são todos animados, o foco agora era aqueles pássaros raros, e sua metáfora sobre a cultura dos países latinos, e como ela era rica.

A animação então se aproveita de seu antecessor para apresentar a cultura de maneira muito mais *suave*, como na curta história do pequeno Gaúcho, cujo narrador afirma ser ele quando criança. A trama trata de um jovem gaúcho que quando criança encontrou um burrinho voador, e, após esta incrível descoberta, tenta ganhar uma corrida contra os adultos. A figura do gaúcho e sua aproximação com o Cowboy do Texas já havia sido feito, portanto, embora a rerepresentação do nome de suas vestimentas, o filme não busca retomar esta ligação, que tende a se apresentar como subentendida.

A trama, embora perdida em seu início, ganha um sentido mais claro quando somos apresentados ao primeiro convidado de honra. A ideia da Bahia nos Estados Unidos já era bastante conhecida quando se lançou este filme, e, embora o nome original do filme seja relacionado diretamente à presença dos três pássaros que protagonizam a trama, seu nome brasileiro se detém ao principal curta do filme, com a música *Você já foi à Bahia?* Esta, tem seu início quando o Pato Donald abre um dos seus presentes enviados por seus amigos latinos, que acaba demonstrando ser o próprio papagaio Zé Carioca. O pássaro brasileiro, depois da sua costumeira apresentação, cheia de abraços e apertos de mão, começa a perguntar ao pato se ele já foi a Bahia, com a negação, o mesmo suspira, lembrando daquela terra, pensamento este que começa a tornar-se realidade, e os mesmos são teletransportados para esta cidade. A cena apresenta a geografia e arquitetura da cidade, como a Baía de Todos-os-Santos, a Igreja de Nosso Senhor do Bonfim, o Elevador Lacerda e o Pelourinho. Da mesma forma que no primeiro filme o Rio de Janeiro era a união do moderno com a vegetação tropical, o mesmo acontece com Salvador, contudo, a arquitetura colonial da

cidade é muito mais destacável que a ideia de modernidade típica das cidades capitalistas do século XX, transformando-a em algo distinto e único.

Aqui conseguimos ver o impacto que Carmen obteve no público norte-americano, no ponto em que é a sua representação imagética de baiana que é demonstrada no clipe musical, seja pelo papagaio que se transveste dela e começa a dançar de maneira animada, seja por Aurora Miranda (1915-2005), uma irmã mais nova de Carmen, que também fez carreira de cantora e atriz como a irmã. Aurora também havia sido cooptada por Hollywood um pouco após a irmã, embora não conseguindo ter o mesmo sucesso duradouro dela, tendo suas participações sendo englobadas praticamente durante o período de união da indústria cinematográfica com a OCIAA, sendo a mais famosa este filme, no qual ela interpreta IaIá.

A IaIá é a baiana platônica, a figura perfeita do desejo de Zé Carioca de demonstrar toda a riqueza cultural daquela região brasileira. A baianinha que serve quindins, como é descrita, vende suas guloseimas com o tablado sobre a cabeça, enquanto rebola e canta com maestria, o doce feito de coco e gemas é traduzido para um alimento mais conhecido do público norte-americano, embora não haja nenhuma relação lógica, o *Cookie*. Aurora Miranda apresenta seu número musical com a música de Ary Barroso, “Os Quindins de IaIá”. O movimento, todavia, é diferente dos que foram feitos no filme anterior, sendo produzido em estúdio, tendo de real apenas alguns cenários desenhados em fundos falsos, e a introdução de cantores reais, vestidos de sambistas.

Devemos compreender que a Bahia que foi criada por Walt Disney e espalhada para o público norte-americano, era uma construção imagética que não veio apenas deste filme, mas adveio de uma construção racista, que era um dos pilares da nova ideologia americana. Carmen Miranda, desde o início de sua carreira, fora beneficiada por sua aparência e descendência europeia, nos Estados Unidos a construção simbólica do *American Way* definiu os *White Collars*, população branca, como símbolo. A OCIAA estava disposta a afirmar que a população brasileira e latina era parecida com os *White Collars*, mas não estava pronta a admitir a teoria de mistura racial promovida por Vargas. A cultura das populações minoritárias poderia ser aceita, mas num invólucro branco e europeu, Carmen era este invólucro, e sua irmã, consequentemente, também.

Na cena musical representada por Aurora, vemos um conjunto de dançarinos e músicos seguirem o mesmo padrão estético, brancos, de cabelos curtos e negros, homens que difererem-se de um *businessman* apenas por usarem calça caqui e chapéu panamá. Não podemos acreditar que este apagamento da população negra seja acidental, devido ao filme ter sido gravado inteiramente em estúdio, já que, embora não seja abertamente pontuada,

inúmeras outras obras produzidas pela política de Boa-Vizinhança acometiam-se da mesma situação. A mensagem que desejava-se passar era que, a única diferença entre o norte-americano e um latino-americano são suas vestimentas, já que os costumes podem rapidamente serem aprendidos, da mesma forma que o Pateta apreendeu a ser gaúcho mudando de vestimentas, ou o Pato Donald quando troca suas roupas de turista com um índio bolivariano. O Brasil é colocado como um lugar de pacificação racial, de forma em que os brancos absorveram o que havia de único da cultura das outras raças, e as embranqueceu, retirando os “defeitos” da pele, sendo uma perpetuação da segregação dos *suburbs* e das *Jim Crow* ao ritmo do samba. Segundo Tota:

Tanto no Rio de Janeiro como na Bahia de Disney não havia negros nem mulatos. Quando voltou para os braços de Margarida, sua ascética e eterna noiva, Donald deve ter sonhado com as curvas do rebolado das morenas brasileiras. Talvez a ausência de negros e mulatos nos filmes de Disney sobre o Brasil tenha agradado à elite brasileira, vítima do complexo de pertencer a um país de negros e mestiços. (2000, p. 138)

O último dos três *caballeros* a ser apresentado no filme é Panchito Pistoles, um galo vermelho que usa duas pistolas - desta característica sai seu sobrenome - e um sombrero. Diferente da criação do Zé Carioca, Panchito não parece ter tido o mesmo cuidado para não ofender a cultura local do país, sendo profundamente estereotipado, aos moldes dos filmes de velho oeste que ganhavam fôlego em Hollywood na década de 1940. Não existe nenhuma introdução prévia do mesmo, sendo que, assim que entra na história, como aconteceu com Zé Carioca, todos já aceitam a amizade instantânea, como se, mesmo que diferentes, fosse extremamente fácil se tornar amigos, devido a serem todos “aves raras com penas”. Panchito tenta representar o México, mas consegue apenas demonstrar a visão esteriotipada do norte-americano ao povo mexicano. Não conseguimos encontrar na sua representação nenhuma tentativa de suavizar certos preconceitos como feito na representação do Brasil, o que era natural, devido à relação complexa em que ambas populações possuem.

Se o personagem em si se demonstrava como uma construção preconceituosa, a forma em que ele apresenta a cultura mexicana distingue-se do falante, seja o relato das crianças no Natal que fazem procissões de porta em porta como Maria fez próxima a ter Jesus, ou mesmo, quando ele relata com uma triste cantoria, a história da criação da Cidade do México, e a natureza e costumes locais, como os das serestas. Existe, todavia, um fato que deve ser notado, e que vai além do filme em si, se a população brasileira, os baianos, eram todos representados como brancos, criando uma clara ligação com o *White-Collars*, a

população mexicana nos desenhos que aparecem da mesma é colocada com pele morena. Então, necessitamos questionar os motivos que levam isto, já que, pela lógica, os mesmos deveriam também ser representados como brancos. Mesmo assim, quando aparecem cenas com atores reais representando os mexicanos em suas danças e músicas típicas, são atores brancos que os representam, diferindo-se totalmente das imagens desenhadas minutos antes.

A resposta está presente na própria construção da nova sociedade americana, a forte imigração mexicana no território dos Estados Unidos era uma realidade de séculos, que está ligada aos estados do centro-sul e oeste, como Califórnia e Texas já foram do país latino. Uma coisa seria colocar como iguais uma população latina que não havia um contingente considerável de imigrantes como iguais, tratar a população brasileira de igual composição étnica era benéfico para ambos os lados. Fazer o mesmo para uma minoria territorial ao mesmo tempo que não era bem visto, tornava-se perigoso, dando a ideia de que os mexicanos e seus descendentes poderiam ter o mesmo direito que os norte-americanos nos Estados Unidos. Há um respeito no filme a esta cultura, um tratamento diplomático pelo período de guerra, mas em nenhum momento um intento de transformar os povos em iguais.

Outro ponto que merece ser comentado e que perpassa toda a obra é a sexualidade dos personagens, algo que, para não dizer nunca antes visto, é extremamente incomum em seus personagens. Desde as primeiras animações do ratinho Mickey havia o romance, o ratinho amava a Minnie, mas não havia uma sexualização deste romance, um desejo carnal. A Disney sempre colocou seus personagens quase como assexuados. Todavia, neste filme, desde o princípio o Pato Donald aparece muito mais romântico que o costume, não apenas pela cultura dos locais, mas pelas mulheres que o compõem. Isto gerou críticas por certa parte do público norte-americano, não acostumado a esta visão de Disney. Watts (2001, p. 248) coloca que, “Influenciado pelas imagens fálicas do filme, os críticos da *The New Yorker* comentaram que “uma cena envolvendo o pato, uma jovem e um beco longo de cactos animados provavelmente seria considerada sugestiva em um meio menos inocente”⁸¹

Ainda quando tínhamos cenas com Aurora Miranda, o pato sente ciúmes, briga com seu amigo pelo coração da dançarina, como tenta atacar os cantores e dançarinos que seduzem ela. No fim da apresentação, Miranda ao ser abandonada pelos dançarinos que vão atrás das outras baianas, volta-se ao pato que lhe oferece flores, feliz, ela lhe dá um longo

⁸¹ Truck by the phallic imagery of the film, The New Yorker’s critics commented that ‘a scene involving the duck, a young lady, and a along alley of animated cactus plants would probably be considered suggestive in a less innocent medium. (Texto original)

beijo, que é escondido pela câmera, logo após isto, podemos ver o animal tendo um ataque, fazendo com que seu coração bata como um pandeiro.

Ao observar a cultura mexicana, Pato Donald também é seduzido pelas mexicanas - apenas pelas atrizes reais, que possuem características físicas europeizadas -, isto culmina em sua visita a praia de Acapulco, em que os três amigos assediam as banhistas, olhando-as de cima de seu tapete mágico por uma luneta. O que torna toda a cena mais controversa são as mulheres apreciando esta atitude, chegando a um momento em que todas as mulheres na praia aceitam as brincadeiras do pato, que passa a persegui-las num jogo de pega-pega sexual.

O grande número musical cantado por Dora Luz (1918-2028), mistura o inglês com o espanhol, diferente do número musical das baianas com Miranda, nem ao menos se esforça a trazer aspectos da cultura mexicana, focando em sua totalidade na sedução da atriz ao pato, em uma viagem lisérgica que muitas vezes mais se assemelha a um pesadelo. A segunda parte, feita pela outra atriz mexicana, Carmen Molina (1920-1998), inicia-se com um cacto dançante, que se transforma nela, vestida com roupas, desta vez, típicas da cultura mexicana. Mas embora o movimento tente trazer relações culturais, o foco é ainda o romance do Pato, que tenta de toda forma ganhar a atenção de Molina.

Tanto a última apresentação feita por Molina, como a feita por Miranda e Dora Luz foram profundamente elogiadas pela tecnologia que substitui as cenas reais, e misturava com tamanha perfeição atores e desenho. A técnica utilizada neste filme diferia-se até mesmo de “Alô, amigos”, já que mistura atores com animações de maneira muito sutil, distintamente do que havia sido feito nas filmagens de 1941, no qual era possível observar cortes secos entre a realidade e fantasia:

Os aspectos tecnológicos do filme, particularmente o uso de atores e animação no mesmo quadro, suscitaram grande espanto. Artigos de revistas explicavam as diversas técnicas engenhosas que estavam por trás dessa inovação e abordavam a velha questão retórica: “Como diabos ele fez isso?” Para os críticos de fez, o deslumbramento tecnológico de *The Three Caballeros*, em combinação com seu tom de diversão acelerada e sua sensibilidade de “bom vizinho”, tornou-o “uma fantasia chamativa de tons impressionantes e emoções de tabasco”.⁸² (WATTS, 2001, p. 248)

⁸² The technological aspects of the film, particularly the use of live actors and animation within the same frame, elicited much wide-eyed amazement. Magazine articles explained the various ingenious techniques that lay behind this innovation and embroidered the old rhetorical question, “How on earth did he do that?” For a few critics, the technological razzle-dazzle of *The Three Caballeros*, in combination with its tone of fast-paced fun and its “good neighbor” sensibility, made it “a flashy fantasia of stunning tints and tabasco excitements. (Text original)

“*The Three Caballeros*” foi lançado com a guerra praticamente ganha em ambos as frentes, e uma necessidade de aproximação cultural muito distinta do que o primeiro filme. O descuido com a criação de Panchito é justificada pelo pouco interesse que a OCIAA tinha de acabar totalmente com os preconceitos da população norte-americana com os mexicanos. O novo personagem criado foi rapidamente esquecido pelo público americano, tendo pouquíssimas participações oficiais. Atualmente, o trio de personagens possui uma atração no EPCOT nos parques do estúdio, chamada *Gran Fiesta Tour Starring The Three Caballeros*, mas não existe nenhum incentivo político ou econômico para a produção de novos filmes.

Todavia, embora nacionalmente o personagem tenha sido pouco relevante para a história do estúdio, o filme, assim como “*Saludos, amigos*”, fora a segunda salvação financeira para a empresa, sendo recebido com muita alegria pelo público latino.

Como se revelou, o caos de *Caballeros* era mais atraente que a terna solenidade de *Bambi* ou a tendenciosidade de *Victory Through Air Power*. O filme faturou US\$ 900 mil em apenas onze semanas (*Bambi* levou 31 semanas para obter esse faturamento, e *Dumbo*, 48). Na América do Sul foi tremendamente popular. A revista mexicana *Tiempo* elogiou Walt como “um dos maiores criadores do cinema mundial” e disse que ele havia trazido “um mundo de amizade e entendimento para pessoas de todos os países”. Um jornal brasileiro, *A Noite*, foi além, dizendo que o filme “é a melhor coisa que Disney fez até agora”. (GABLE, 2000, p.682-683)

Em relação ao personagem do Zé Carioca, o mesmo teve um caminho muito diferente do galo mexicano, criado com uma preocupação muito maior com o público local, o papagaio tornou-se rapidamente um embaixador da cultura norte-americana. Mesmo não ganhando novas animações de grande porte por parte dos estúdios em Burbank, nacionalmente houve uma longa produção de quadrinhos, publicados por muitos anos pela extinta Editora Abril.

Para os Estúdios Disney, o sucesso no mercado latino fora o que permitiu a corporação sair das inúmeras crises financeiras que se encontravam no período da greve. Mesmo assim, a empresa demorou muitos anos para se arriscar em um longa-filmagem animado contendo apenas uma única história, o modelo instaurado nos dois filmes, de uma linha muito tênue condutora, unindo vários curtas animados acabou sendo utilizado nos próximos filmes como “*Fun and Fancy Free*” (1946) e “*Melody Time*” (1948). Após o fim da guerra, o estúdio também se arriscou em filmes *live action* que misturavam a mesma técnica de personagens animados interagindo com seres humanos, como “*Song of the South*” (1946). A canção do Sul, em especial, apresentava uma ideia de harmonia racial construída aos moldes de “*The tres Caballeros*”, colocando a população afro-americana sulista como um

povo contente por suas condições de exploração, vivendo nas terras do antigo senhor escravocrata.

Todavia, são os impactos pessoais que devem ser observados para que se compreenda qual era a diferença de tratamento dado pelo governo a artistas que atuavam no esforço de guerra, em relação a aqueles que fracassaram ou nem mesmo apoiaram esta iniciativa. A aliança com o governo veio inicialmente não como uma vontade, mas como já descrito, por meio das inúmeras dívidas da empresa, que estava sobre direto cabresto do *Bank of America*. Todavia, logo sucedeu, com o desenvolvimento da aliança do estúdio com o governo, a premiações e títulos que iam de encontro a uma crítica especializada cada vez mais contrária a ele. O *Museum of Modern Art* (MOMA), sob forte influência de Nelson fora um dos primeiros a homenagear o artista, sendo ele nomeado para participar do *Board of Trustees of MoMA*.

Seu maior benefício, entretanto, veio logo nos anos seguintes após o fim da Segunda Guerra. Para Welles, o seu pós-guerra fora marcado pela perseguição do FBI, acusado de ser comunista, as oportunidades em Hollywood desapareceram, para Disney, o medo era que estourasse outra greve em seus estúdios. O que ele mais necessitava naquele momento era de uma seguridade jurídica que o beneficiasse, e contivesse os direitos trabalhistas que haviam avançado no *New Deal*, esta necessidade não acometia a apenas ele, mas um conjunto de empresários e artistas que haviam sofrido com as ondas grevistas após o *Wagner Act*. Se, no primeiro momento, durante as greves, Disney já acusava os líderes sindicais de estarem aliados ao comunismo, no pós-guerra ele vai receber apoio do governo nestas acusações.

Em conjunto a estas necessidades de certa parcela do poder cultural, após 1945, a agência de Rockefeller fora aos poucos desestruturada, ao passo que o mesmo avançou por outros aspectos políticos, chegando à vice-presidência dos Estados Unidos em 1974. O legado deixado por ele, contudo, se manteve, o estado passou a compreender que a mídia era fundamental para que se finalmente conseguisse consolidar internamente o ideal do *American Way*. Para tal, observou-se que era necessário controlar ferrenhamente a produção midiática, não de forma direta, como na ditadura nazista, mas por meio da instauração de um regime de trocas de benefícios, no qual, artistas que se mantessem atrelados ao *American Way* teriam suas necessidades atendidas, como o controle dos sindicatos. A reestruturação da *House Un-American Activities Committee* (HUAC) em 1946 criou um braço jurídico do estado, que permitiu a realização deste controle.

Antes mesmo do fim da guerra, em 1944, um grupo de donos de estúdios, e artistas mais abastados, todos temerosos com a “ascensão comunistas em Hollywood”, criam a

Motion Picture Alliance for the Preservation of American Ideals (MPA), que pretendia defender o American Way. Disney participou por certo período do grupo, que deu apoio a HUAC em seus processos de perseguição.

Isto rendeu frutos políticos, ajudando a inspirar a investigação do House Un-American Activities Committee sobre os comunistas de Hollywood em 1944 e as audiências do comitê do deputado estadual Jack Tenney em 1946 sobre as influências comunistas na educação, no trabalho e no cinema em Los Angeles. A MPA também apoiou Roy Brewer e a IATSE na sua cruzada bem-sucedida para arruinar o líder trabalhista Herb Sorrell, adversário da Disney durante a greve dos estúdios, e a sua esquerdista Conference of Studio Unions.⁸³ (WATTS, 2001, p. 240)

O comitê passou a acusar todos aqueles que pensavam diferente das ideias propagadas pelo estado de comunistas, criando um inimigo em comum para a população, criando um regime de medo. Este processo, era obviamente apenas uma desculpa para que o estado pudesse de maneira prática apoiar seus aliados no processo de consolidação de sua ideologia. A segunda *Red Scare*, como ficou conhecida, beneficiou diretamente Walt Disney, que, em 1947, denunciou na HUAC os líderes sindicais da greve de 1941. A sua denúncia, entretanto, só teve tamanha força devido a forte aliança com o governo no período de guerra, o que transformou os grevistas em agentes conspiratórios.

Devido ao sucesso da aliança governo e estúdios Disney, durante todos os anos 1950, década da criação do primeiro parque temático da empresa, Disneyland Califórnia, a empresa esteve diretamente ligada com o governo, realizando pontualmente projetos juntos. Walt em seus parques vai conseguir não apenas organizar o que seria a totalidade do novo espírito americano do século XX, mas criar um meca para as demais classes médias latino americanas, devido a forte influência que suas obras produzidas na política da Boa Vizinhança causaram.

É preciso, portanto, compreender de que forma a *House of Un-American Committee* agia sob a edge de defender a liberdade e os valores norte-americanos como um braço do poder político para moldar a mentalidade da população. Não apenas isto, estudar como a mentalidade individualista, em que a ideologia molda-se diante a prática e a análise da materialidade, o pragmatismo, como é conhecido, moldou este comportamento. Este processo não é simples, devido ao seu próprio comportamento, já que ações que envolvem o

⁸³ This bore political fruit, helping to inspire the House Un-American Activities Committee investigation of Hollywood reds in 1944 and state representative Jack Tenney's 1946 committee hearings on Communist influences in education, labor, and filmmaking in Los Angeles. The MPA also backed Roy Brewer and the IATSE in their successful crusade to ruin labor leader Herb Sorrell, Disney's adversary during the studio strike, and his leftist Conference of Studio Unions. (Texto original)

pragmatismo político, sejam elas de cunho individualista ou de grupo, não são abertamente declaradas no discurso público, mas sublinhadas, sendo guardadas a conversas privadas ou mensagens de foro privado.

3.3. Pragmatismo americano por trás da caça aos comunistas pela HUAC

O final do século XIX e início do XX é marcado nos países desenvolvidos na Europa e América do Norte por aquilo que ficou conhecido como a *Belle Époque*, uma era de prosperidade econômica, e relativa paz global, atrelada a um rápido desenvolvimento tecnológico nos meios de comunicação e transporte, que dão início a globalização. O rápido desenvolvimento tecnológico destas áreas é unido a recente e popular *On the Origin of Species* (1859), de Charles Darwin (1808-1882); observamos nesta pesquisa que as teorias segregacionistas e as Jim Crows tiveram grande impacto diante da visão distorcida da “Evolução das espécies”. A distorção, colocava os europeus e norte-americanos como os humanos culturalmente e socialmente evoluídos em detrimento às outras populações, justificando, para os mesmos, as invasões e repartição dos considerados “povos inferiores”.

Não obstante, é do trabalho produzido por Charles Darwin que vai surgir as bases da teoria científica, uma forma de pensar a ciência de forma pragmática, separando-a das experiências pessoais, e construindo-a por meio de experiências com resultados universais. Para alguns filósofos norte-americanos, a filosofia necessitava seguir este caminho, como a própria mentalidade do indivíduo, que, diante as inúmeras evoluções tecnológicas que formavam a *Belle Époque*, precisava modificar seu pensamento e agir conforme a materialidade de sua realidade, e não por crenças pregressas, dando espaço a capacidade de adaptação da espécie humana, da mesma forma que Darwin aplicava.

Este pensamento filosófico passou a ser conhecido como *Pragmatism*, ou fora dos Estados Unidos como *American Pragmatism*. Este pensamento tinha como base a aproximação da filosofia com a teoria científica, do desenvolvimento de um pensamento crítico ante *A posteriori*⁸⁴, ou seja, após a reunião e análise dos fatos. Um conjunto considerável de pensadores contribuiu para o surgimento e consolidação do *Pragmatism*, todavia, três autores tiveram especial destaque pela importância de suas produções, Charles

⁸⁴ Segundo a definição do dicionário *Merriam-Webster*, *A posteriori* significa: *relating to or derived by reasoning from observed facts*. (Relativo ou derivado da observação crítica dos fatos - tradução nossa), complementando ou criticando o termo *A priori*, sendo este o conhecimento lógico posterior à observação dos fatos, baseado em conhecimentos pregressos. Disponível em: <https://www.merriam-webster.com/dictionary/a%20posteriori#:~:text=A%20posteriori%2C%20Latin%20for%20%22from.an%20effect%20to%20its%20causes>. Acesso em: 25 jan. 2025.

Sanders Peirce (1839-1914), William James (1842-1910) e John Dewey (1859-1952). Os dois primeiros, demarcam a primeira geração dos pragmáticos, também conhecida como *classical pragmatists* (pragmáticos clássicos), criaram as bases da teoria, embora os mesmos não apresentassem grandes aprofundamentos nas questões educacionais e políticas dos Estados Unidos.

A segunda geração aprofundou seus estudos em temas mais atuais da sociedade, tendo John Dewey sido o principal nome da segunda geração, aplicando-se primordialmente na educação norte-americana, e na importância de unir os conceitos com a prática. Jane Addams (1860–1935), já citada aqui, utilizou desta filosofia para a educação de crianças imigrantes e filhas de imigrantes no processo de Unificação do *American Way*. O que une todos os pragmáticos é a certeza da incerteza, em um mundo em ruínas, e em constante mudança, o indivíduo deve buscar a realidade atual, e não a realidade platônica, já que ela é impossível de ser constatada na visão pragmática da realidade. Esta construção vai ganhar o nome de *experimentalismo*, uma construção com base na experiência pessoal e social dos indivíduos.

Segundo Anderson (2020, p. 240), em seu artigo “Charles Peirce e as origens do pragmatismo norte-americano”.

Foi por essa razão que Dewey identificou sua versão do pragmatismo como "experimentalismo". Cada aspecto de nossas vidas é, em última análise, constituído experimentalmente. A teoria do contrato social não surgiu como lei divina; foi historicamente desenvolvida por pensadores originais e permanece até hoje sob teste experimental em uma variedade de modos diferentes. Não é a última maneira possível de pensar sobre os arranjos sociais e políticos dos organismos vivos.⁸⁵

A base da argumentação seria que a filosofia deveria ser capaz de se modificar conforme as necessidades materiais, no ponto em que rejeita os dogmas absolutos. Utilizamos como exemplo a própria construção do novo “*American Way*”, quando as bases do sistema entram em colapso no fim da década de 1870 e 1880, tornou-se óbvio que a ideologia defendida até então não poderia se manter da mesma forma, necessitando ser modificada. A ruína do antigo “*American Way*”, corresponde ao mesmo tempo, com a ascensão do *pragmatism*, Jane Addams participou ativamente da reconstrução do sistema, buscando uma solução pragmática, moldando-se conforme a realidade apresentada. A evolução desta filosofia, corresponde a construção da nova ideologia americana e sua consolidação,

⁸⁵It was for this reason that Dewey identified his version of pragmatism as “experimentalism.” Every aspect of our lives is ultimately constituted experimentally. Social contract theory did not come born into the world as divine law; it was historically developed by original thinkers and remains to this day under experimental test in a variety of different modes. It is not the last possible way of thinking about the social and political arrangements of living organisms. (Texto original)

fazendo com que o pragmatismo não seja apenas uma filosofia, mas um método de fundamentação do pensamento norte-americano.

John Dewey em seu livro *Experience and Nature* (1929), tenta justificar o que é *experience* (experiência) que ele situa como uma parte fundamental do pensamento pragmático. Segundo o mesmo, há uma visão muito distinta na academia entre a experiência e a natureza, como se ambas fossem coisas antinaturais quando conectadas, o que ele rebate abordando as ciências biológicas, que naturalmente fundamentam-se nesta união, no qual ele afirma ironicamente que, “A menos que estejamos preparados para negar toda a validade da investigação científica, esses fatos têm um valor que não pode ser ignorado para a teoria geral da relação entre natureza e experiência.”⁸⁶ (DEWEY, 1929, p. 3a).

Para Dewey, como todos os animais, o ser humano naturalmente se adapta ao ambiente em que vive. De outra forma, podemos compreender a evolução do novo “*American Way*”, após a Segunda Guerra Mundial, como um processo de reformulação conforme seu tempo.

Não se pode negar que o organismo fisiológico, com suas estruturas, seja no homem ou nos animais inferiores, se ocupa de fazer adaptações e usos de materiais com o objetivo de manter o processo vital. O cérebro e o sistema nervoso são principalmente órgãos que realizam ações; biologicamente, pode-se afirmar sem contradição que a experiência primária é de um tipo correspondente.⁸⁷ (DEWEY, 1929, p. 23)

Se o pragmatismo norte-americano se baseava em uma resposta e adaptação diante a realidade vigente da nação, é necessário primeiro compreender como estava politicamente e economicamente os Estados Unidos após o fim da Segunda Guerra Mundial. Com o fim do conflito, o governo norte-americano passa por dois períodos marcantes para sua história, que afetaram diretamente o sistema econômico mundial, como também, o processo de consolidação do novo *American Way* como ideologia, que embora tenha sido experimentado como uma política externa vitoriosa na América Latina, ainda se demonstrava incerto em território nacional.

O primeiro processo, de âmbito interno, acabou sendo conhecido anos depois como *Baby Boomers*, nome dado à explosão de natalidade ocorrida neste período, em contraste à

⁸⁶ Unless we are prepared to deny all validity to scientific inquiry, these facts have a value that cannot be ignored for the general theory of the relation of nature and experience. (Texto original)

⁸⁷ That the physiological organism with its structures, whether in man or in the lower animals, is concerned with making adaptations and uses of material in the interest of maintenance of the life-process, cannot be denied. The brain and nervous system are primarily organs of action-undergoing; biologically, it can be asserted without contravention that primary experience is of a corresponding type. (Texto original)

redução ocorrida após a crise de 29. O segundo movimento financeiro, este muito mais amplo, e de caráter externo, a Guerra Fria, um conflito monetário entre duas gigantescas potências, anteriormente aliadas no conflito mundial, Estados Unidos, defensor do regime capitalista, e a União soviética, defensora do socialismo, ou comunismo, como é tratado em documentos e relatos do período.

Entretanto, é necessário compreender que os processos decorrentes da vitória dos Estados Unidos na guerra, tendo seu território sido poupado do conflito direto, não modificaram o pensamento político vigente, apenas criaram um ambiente favorável para o fortalecimento do poder político, que tentava a alguns anos se firmar como instrumento quase absoluta. Este tipo peculiar de absolutismo vai se firmar diante da ruptura contínua dos direitos individuais tidos como profundamente caros à auto afirmada “democracia americana”, a liberdade de expressão e a liberdade econômica. Isto se dá ante a colocação de um inimigo em comum, o comunismo.

O medo do comunismo daquela época é comparável ao *War on Terror* (Guerra ao terror) aplicada por George W. Bush (1946-), no qual o *terror* é tratado como uma figura difusa e amorfa, justificando para a população os excessos das agências de investigação norte-americana. O comunismo após a Segunda Guerra Mundial era aquilo que não era norte-americano, e no processo de radicalização política, tudo que não era produzido pelo poder político, ou pelos aliados deste poder, poderia e era considerado como comunista.

Em 22 de maio de 1945 foi elaborado um documento do alto escalão do exército inglês, enviado a Winston Churchill (1874-1965), denominado “*Operation Unthinkable*”⁸⁸. Neste curto documento, de menos de três páginas, temos um relatório sobre os benefícios tanto para o governo norte-americano como para o governo inglês em continuar a guerra, traindo a frágil aliança dos aliados com a URSS. A proposta exposta pelo exército inglês visa dominar a parte ocidental da Rússia, contendo suas principais cidades e força militar, impedindo a continuidade da expansão do império soviético em qualquer lugar próximo de onde o conflito pudesse acontecer. É importante compreender que, no momento da produção deste documento, embora a guerra já se encaminhasse para um final claro, o Japão ainda se mantinha irresoluto, e os Estados Unidos ainda não haviam demonstrado sua superioridade bélica com o lançamento das duas bombas nucleares.

⁸⁸ É possível ler os arquivos originais por meio do Arquivo Nacional Norte-Americano. Disponível em: <https://www.nationalarchives.gov.uk/education/resources/cold-war-on-file/operation-unthinkable/> Acessado em: 15/03/2025

A “*Operation Unthinkable*” não chegou a ser conhecida no período pelo grande público, mas refletia diretamente os pensamentos internos dos aliados ocidentais, que compreendiam a incompatibilidade do regime soviético com os seus modos de vida, em especial, como o novo *American Way*. Deste modo, percebemos que a Guerra Fria como ficou conhecida, embora tenha seu início definido dois anos após a criação deste documento, em 1947, com a instauração da *Truman Doctrine*, já era esperada, e os agentes políticos já se organizavam tanto internamente como externamente para dar continuidade aquilo que fora experimentado no segundo conflito mundial.

Todavia, embora haja possibilidade de conflito de duas potências antagônicas, existe uma profunda diferença entre a luta contra o comunismo no território norte-americano e sua política externa, ambas, contudo, baseando-se no que fora aprendido com Nelson Rockefeller e sua agência, a OCIAA.

Após o fim do conflito mundial, em 1945, tanto a Europa, como boa parte do continente asiático estava destruída, a população não estava disposta a mais um conflito de aspecto global como o documento inglês erroneamente levava a crer. Os primeiros anos de paz demarcaram-se pela expansão da influência econômica, por meio da assistência à reconstrução dos territórios.

Isto não significava a ausência de conflitos. Após a desocupação dos territórios das tropas nazistas e japonesas, inúmeros conflitos que haviam sido parados, ou apenas estavam prestes a acontecer, tiveram sua continuidade. Sendo os mais marcantes na Europa, o conflito territorial na Turquia em 1946 contra a União Soviética, e a Guerra Civil Grega (1946-1949) e na Ásia, tivemos o retorno da Guerra Civil Chinesa (1945-1949). Os conflitos europeus geraram o discurso proferido pelo presidente Harry S. Truman (1884-1972) em 12 de março de 1947 diante ao senado norte-americano, afirmando a necessidade dos Estados Unidos de defender a liberdade dos países de seguirem o *Way of life*, termo que era carregado de simbologias bastante claras:

Um dos principais objetivos da política externa dos Estados Unidos é a criação de condições nas quais nós e outras nações possamos desenvolver um modo de vida livre de coerção. Essa foi uma questão fundamental na guerra contra a Alemanha e o Japão. Nossa vitória foi

conquistada sobre países que buscavam impor sua vontade e seu modo de vida a outras nações.⁸⁹ (TRUMAN, 1947)⁹⁰

O projeto inicial se basearia no investimento a estes países mais necessitados de “recursos naturais”, Truman utiliza como exemplo a Grécia, para que os mesmos pudessem continuar e lutar por governos livres e justos. Ao destrincha-lo, constatamos ser a mesma proposta de Rockefeller em utilizar a organização política do estado norte-americano, adjunto com o suporte do poder econômico, para melhorar a qualidade de vida destes países, no objetivo de reduzir a influência que os partidos comunistas possuíam nestas regiões.

Um ano antes deste discurso de Truman, em 5 de março de 1946, Churchill já havia discursado nos Estados Unidos, para o *Westminster College*. Aos moldes dos posteriores, defendia a necessidade das grandes nações democráticas, Inglaterra e Estados Unidos, de defenderem as democracias mais frágeis, demonstrando, segundo suas palavras, uma força que seria respeitada pelo governo soviético de Joseph Stálin (1878-1953). É neste discurso que é popularizado o termo “*Iron curtain*”, cortina de ferro, que seria uma barreira invisível, criada pela união de países democráticos aliados, que impediram a expansão do comunismo na Europa.

Pelo que vi de nossos amigos e aliados russos durante a guerra, estou convencido de que não há nada que eles admirem tanto quanto a força, e não há nada pelo qual tenham menos respeito do que a fraqueza, especialmente a fraqueza militar. Por essa razão, a velha doutrina do equilíbrio de poder é insustentável. Não podemos nos dar ao luxo, se pudermos evitar, de trabalhar com margens estreitas, oferecendo tentações a um teste de força. Se as democracias ocidentais se mantiverem unidas em estrita adesão aos princípios da Carta das Nações Unidas, sua influência na promoção desses princípios será imensa e ninguém provavelmente as molestará. Se, no entanto, elas se dividirem ou vacilarem em seu dever, e se esses anos tão importantes forem deixados passar, então, de fato, uma catástrofe poderá nos abater a todos.⁹¹ (CHURCHILL, 1946)

⁸⁹One of the primary objectives of the foreign policy of the United States is the creation of conditions in which we and other nations will be able to work out a way of life free from coercion. This was a fundamental issue in the war with Germany and Japan. Our victory was won over countries which sought to impose their will, and their way of life, upon other nations. (Texto original)

⁹⁰ Encontramos os arquivos originais disponíveis nos arquivos do governo norte-americano, sob a alcunha de Milestone Documents. Disponível em: <https://www.archives.gov/milestone-documents/truman-doctrine> Acesso em: 29/04/2025

⁹¹ From what I have seen of our Russian friends and Allies during the war, I am convinced that there is nothing they admire so much as strength, and there is nothing for which they have less respect than for weakness, especially military weakness. For that reason the old doctrine of a balance of power is unsound. We cannot afford, if we can help it, to work on narrow margins, offering temptations to a trial of strength. If the Western Democracies stand together in strict adherence to the principles of the United Nations charter, their influence for furthering these principles will be immense and no one is likely to molest them. If however they become divided or falter in their duty and if these all-important years are allowed to slip away then indeed catastrophe may overwhelm us all. (Texto original)

Em poucos anos, com a criação da *North Atlantic Treaty Organization* (NATO) em 1939, observamos um crescente aumento das tensões entre as duas potências bélicas, e suas distintas visões de mundo. A NATO tinha como objetivo a criação de um pacto de defesa recíproca, pensado em diretamente combater a possível invasão de países soviéticos, como a URSS. Além disso, em 1939, os segredos que fizeram o Projeto *Manhattan* já não eram mais tão secretos, devido a inúmeros vazamentos de cientistas participantes do projeto, que eram “simpatizantes” da causa comunista. Em 29 de agosto deste mesmo ano a RDS-1, a primeira bomba soviética era testada com sucesso, equilibrando tecnicamente os poderios militares das duas maiores potências bélicas do momento.

Outra vitória soviética fora o fim da Guerra Civil Chinesa em 1949, com a vitória do *Zhōngguó Gòngchǎndǎng*, o Partido Comunista Chinês (PCC), sobre o *Kuomintang* (KMT), partido defensor da democracia capitalista. Os americanos passaram a temer um efeito dominó nos países do Leste asiático, o que acabou se demonstrando ser verdade, com o surgimento de conflitos em países asiáticos que marcaram toda a guerra fria, como a Guerra Civil Coreana (1950-1953). A China acabou não seguindo o mesmo modelo de socialismo que o defendido por Stálin, todavia, passou a representar um novo influenciador político na região, financiando diretamente exércitos revolucionários.

Iniciou-se aquilo que ficou conhecido como *Proxy War* (Guerra por procuração), no qual as grandes potências, temerosas pelos impactos que um conflito direto poderia causar, passam a terceirizar este conflito para países periféricos na política mundial, incentivando guerras civis, insurreições e apoiando ditaduras, o golpe militar brasileiro de 1964 é uma consequência direta disto. Portanto, após o fim da Segunda Guerra Mundial, o poder político norte-americano já compreendia que não poderia haver dentro de seu território margem para dúvidas sobre a necessidade do atual governo, e para ambos, republicanos e democratas, a chave estava em finalizar a consolidação do novo *American Way*, abusando, se necessário, do poder estatal para seus objetivos.

Economicamente, o fim da década de 1940 relaciona-se com o início da década de 1920, no qual, após a vitória de um conflito global, o país teve uma considerável melhoria econômica, que afetava diretamente sua população. Todavia, desta vez, a construção econômica feita pelo estado era muito diferente, com aspectos muito mais sólidos. Esta segurança vinha da substituição do Padrão-ouro para o “Padrão-dólar”, após o Acordo de *Bretton Woods*.

A inflação é um problema muito comum dos países, o Brasil sofreu com a hiperinflação na década de 1990, como também a Alemanha na República de Weimar após o

crash da bolsa de valores de 1929, todos estes casos têm como causa o descrédito da moeda oficial. Uma economia forte e robusta antes de 1944 indicava que, devido a uma balança comercial favorável o país em questão mantinha reservas nacionais crescentes em ouro, esse ouro em seus cofres representava que a moeda, uma nota de papel, possuía direta representação com aquele ouro guardado pelo estado. Quando os mercados financeiros, internos e internacionais, observavam que as reservas de ouro eram incompatíveis com a quantidade de cédulas em circulação, a moeda perdia credibilidade, e sua valorização era dificultada diante do ouro.

Segundo Oliveira, Maia e Mariano (2008, p. 197), o Padrão-ouro vinha sofrendo diversos reveses após a Primeira Guerra Mundial, no qual, o interesse das grandes potências passava por muitas vezes diante de outros países, como também, um sentimento de revanchismo, passando “a existir um vácuo no tocante ao estabelecimento de regras relativas ao câmbio e ao comércio internacional, ante o deslocamento da defesa da conversibilidade a qualquer custo para a luta em torno da recuperação e manutenção da atividade econômica.”. Mesmo antes dos Estados Unidos entrarem belicamente na Segunda Guerra, os mesmos já participavam como financiadores do conflito, suprimindo as necessidades do exército inglês com armamentos e suprimentos, em 1944, os mesmos apresentavam-se como a economia mais robusta e confiável. Os Estados Unidos, como símbolo bancário, eram vistos como muito mais confiáveis que o ouro e seu padrão de trocas, que havia sido utilizado à revelia pelos países europeus.

É importante observar que J. M. Keynes (1883-1945), o principal economista norte-americano participou diretamente deste processo. O acordo realizado em *Bretton Woods* é o que permite que o sistema de investimentos norte-americano nos países europeus e asiáticos, em especial o Japão, sustentem-se como uma continuação dos projetos keynesianistas do *New Deal*. O novo acordo era simples, sendo o dólar a nova moeda utilizada para as trocas internacionais, fazendo com que os investimentos em desenvolvimento e criação de um *Welfare State* europeu fossem feitos em moeda norte-americana, que era trocada, no comércio internacional, para a moeda local dos países que iriam receber os investimentos, esta negociação passava, como é praxe, por um sistema intermediário de trocas e convenções, que em vez de serem feitas apoiadas pelo ouro, agora eram feitas pela moeda americana. Os Estados Unidos ganhavam duas vezes, primeiro com os juros gerados pelos investimentos, e segundo, por terem sua moeda como intermediadora, fortalecendo seu câmbio diante das outras.

Cumpra assinalar, desde logo, que o princípio da convertibilidade pressupunha equilíbrio do balanço de pagamentos e igualdade entre as moedas. Como os EUA eram o único país superavitário, além de sozinho responder por cerca de 2/3 das reservas mundiais de ouro, os EUA seriam os únicos capazes de sustentar o regime de convertibilidade. Logo, o dólar inevitavelmente passaria a desempenhar a função de moeda central do sistema, institucionalizando o padrão ouro-dólar e, ao cabo, consolidando a hegemonia financeira norte-americana no âmbito monetário internacional. (OLIVEIRA; MAIA; MARIANO, 2008, p. 8)

Isto criou automaticamente uma procura do dólar pelos países estrangeiros, para criarem uma reserva monetária, que protegesse suas moedas contra variações cambiais e inflacionárias. Mesmo com a crise do dólar em relação ao Ouro - Processo inicial que a moeda americana teria uma correspondência ao ouro guardado no tesouro nacional norte-americana -, na década de 1970, ela não parou de ser usada como moeda de troca internacional, sendo até hoje utilizada pela maioria das grandes economias, com pouquíssimas exceções e movimentos contrários, que vem ganhando mais força recentemente. Para o período estudado, o efeito causado pelo acordo foi de permitir a impressão massiva da moeda americana pelos cofres norte-americanos, sem a sua consequente desvalorização e o aumento da inflação, já que a procura por esta moeda sempre seria muito maior que sua oferta.

Se no início da década de 1940 observávamos uma economia cambaleante nos Estados Unidos, que gerou consequentemente a crise em Hollywood e as greves trabalhistas, como a dos Fleischmann e dos Estúdios Disney em 1941, com o fim da Segunda Guerra Mundial, o cenário se apresentava totalmente diferente. A valorização da moeda norte-americana devido a sua alta demanda criou o que ficou conhecido como “The Economic Boom of the 1950”, que recebe a nomenclatura pela consolidação dos benefícios econômicos na década seguinte, mas que já são diretamente vistos na metade final da década de 1940.

Este fortalecimento econômico tornou-se tão marcante para a sociedade norte-americana que expandiu para as esferas sociais, demarcando a nomenclatura da própria geração, como também criando divisões etárias ainda antes não vistas. A explosão econômica permitiu a consolidação dos salários para os homens, que havia sido promovido no *New Deal* como uma forma de fortalecer a família tradicional, com melhores condições financeiras, as famílias norte-americanas puderam ter mais filhos, aumentando consideravelmente. Podemos observar com maior atenção estas mudanças demográficas geradas por este crescimento econômico, analisando de forma aprofundada o “*Vital Statistics Rates in the United States*

(1940-1960)”, livro oficial do *U.S Department of Health, Education, and Welfare* publicado em 1968, o governo americano, de tempos e tempos publicava um relatório, tanto da taxa de casamentos e divórcios no território nacional, como a taxa de natalidade. O documento tenta trazer um apanhado de três décadas, coisa que havia sido anteriormente feita na década de 1940, com uma análise das quatro décadas anteriores (1900-1940).

O primeiro dado que devemos observar é a pirâmide etária dos Estados Unidos nas últimas três décadas. A pirâmide etária de um país, é uma tabela piramidal que engloba a quantidade populacional de um estado sob determinado período, dividindo-o por sua idade, de forma crescente, no qual sua base corresponde aos mais jovens, e seu topo aos mais idosos. Esta tabela nos permite não apenas ter uma noção do estado atual do crescimento demográfico de um país, como nos permite uma análise futura do possível desenvolvimento econômico do mesmo, como também suas possíveis crises. Um país está em crescimento quando sua base (população mais jovem) é superior a todas as outras, o país está em retração populacional quando a sua base é diminuta as outras. Países ricos, ou com fortes bases econômicas possuem sempre um meio (Idade comum a classe trabalhadora) da tabela estável, nunca maior que sua base, para que permita sua reposição com o tempo.

Ao realizar esta análise, é necessário tomar cuidado para não cairmos em um anacronismo histórico, atualmente os países mais desenvolvidos possuem uma base diminuta, sinal da redução da natalidade devido a fatores como, foco maior no trabalho, ausência de tempo para a criação de mais de um filho etc, não representando *per si* um resultado de um problema econômico, enquanto um país com uma base muito ampla, representa um estado pobre, de crescimento descontrolado. Ao analisar as pirâmides etárias das décadas de 1940 a 1960, esta lógica não está presente, fazendo com que as crises financeiras, guerras e pandemias afetem diretamente a base destes países ricos, observemos a imagem presente no anexo 3.

No início do século XX, temos o grande boom migratório para os Estados Unidos, consequentemente, a tabela demonstra uma grande base populacional, como também, um centro robusto, indicando uma alta quantidade de indivíduos aptos ao trabalho, e ao pagamento de impostos, estes dados são correspondentes a grande melhora econômica que o país vai passar pela década de 1920 até 1929, uma indústria aquecida, e o início de um comércio mais amplo, típico do novo século. A crise de 1929 afetou diretamente a capacidade das famílias norte-americanas de se sustentarem, obrigando tanto os homens como as mulheres a terem que trabalhar, muitas vezes em turnos dobrados, rotina desumana que impossibilitava a tentativa de se constituir uma família, de ter filhos, o processo afetou

diretamente a tabela, mostrando uma base muito reduzida comparada com o centro. Enquanto em 1900, a população entre recém-nascidos até 19 anos era em torno de 39% do percentual total da população, em 1940 este percentual fora reduzido para 35%, tendo a faixa entre recém-nascidos e crianças até 9 anos sofrido uma redução de 23% em 1900 para 16% em 1940. Este dado nos permite também compreender a própria qualidade de vida dentro da esfera familiar, com a redução dos salários, aumento das horas trabalhadas, e aumento do custo de vida, o consumo de bens supérfluos fora o mais impactado, prejudicando a indústria nacional.

Ao observar os dados apresentados na pirâmide populacional da década de 1960, após o boom econômico, a população jovem, ou seja, recém nascidos até 19 anos, alcança um contingente de 39% da população, este valor apenas havia sido visto no início do. XX, todavia, neste momento, não observamos crescimento imigratório, mas sua redução. Podemos assim, compreender que este aumento populacional consiste em quase exclusivamente por norte-americanos nascidos no território. Ainda observando o gráfico apresentado no anexo 3, analisando apenas a população mais jovem (menos de 10 anos), temos outra surpresa: os dados saltam de 16% em 1940 para 23% em 1960, novamente, encontrando valores próximos ao início do século, em outras palavras, a década de 1950 representa um ambiente favorável ao crescimento populacional devido ao seu robusto suporte econômico.

Os motivos já foram discutidos, sendo inegável a confluência econômica. As famílias passaram a ter dinheiro sobrando a partir do fim da década de 1940, e quando falamos de famílias, estamos principalmente nos referindo às White Collars, que, com esta bonança, voltam-se ao consumo e lazer de forma ainda nunca antes vista.

É a explosão populacional da época que vai batizar aquela nova geração de Baby Boomers, ou apenas Boomers, a geração consolidada no novo *American Way*, que definia sua vida na ideia de possuir uma casa nos subúrbios, um carro, e de consumir desenfreadamente. São os Boomers que passam a estampar todas as propagandas e filmes. Não apenas isto, o excedente econômico deste período permitiu que os jovens, diferente da geração de seus pais, não necessitassem ir ao mercado de trabalho, criando uma faixa etária ainda não muito bem definida até então, os adolescentes.

A cultura passa a abraçar esta nova etnia, criando todo um ecossistema capitalista por trás deste grupo populacional, que passa a se definir em moda e comportamento após a produção de alguns filmes e séries, em especial o filme *Rebel Without a Cause* (1955). No Brasil, esta produção ficou conhecida como “Juventude transviada”, termo que tornou sinônimo de adolescência por muitos anos. O filme dirigido por Nicholas Ray (1911-1979)

destacou-se pelo seu protagonista, interpretado pelo ator James Dean (1933-1955), que passou a ser um símbolo de masculinidade, e criando toda uma subcultura por trás de seu estilo, os Greasers, jovens revoltados que utilizavam casacos de couro e cabelos estilizados com gel.

O ponto principal da geração Baby Boomer é que, nascidos na benesse econômica, e no consumo como modo de vida padrão, os mesmos abraçaram diretamente a ideia que Nelson Rockefeller já desejava passar para as populações latinas, que o novo *American Way* deveria ter suas bases numa política do consumo rápido e constante, voltado para os *White Collars*. Esta nova geração, passou a conviver neste ambiente sem ter conhecido a crise da *Lost generation*, que surgiu após crise de 1929 e que se demonstraram descontentes ao novo sistema, mas como observamos na pirâmide etária da década de 1960, eles passaram a ser uma minoria, engolida pelo bombardeio cultural.

Os trabalhos da OCIAA haviam demonstrado que a cultura era fundamental para angariar as massas. A mensagem pública para este processo seria baseada em sua política externa, o medo do comunismo, e internamente, aproveitaria a vigorosa economia, para conquistar o coração dos novos *White Collars*, da geração Boomer.

Hollywood na década de 1940 era dividida por oito gigantescas corporações, que controlavam ao mesmo tempo uma parcela considerável da produção, distribuição e exibição. Segundo Ceplair:

Os oito "grandes" (ou seja, consolidados) estúdios de Hollywood — Metro-Goldwyn-Mayer (MGM), Paramount, Twentieth Century-Fox, Warner Brothers, Radio-Keith-Orpheum (RKO), Columbia, Universal e United Artists — dominaram a indústria cinematográfica e os mercados não apenas nos Estados Unidos, mas em todo o mundo, durante o quarto de século seguinte. Entre eles, os grandes estúdios controlavam 80% do investimento total de capital na indústria cinematográfica; produziam 65% de todos os longas-metragens e 100% das estreias nos cinemas do país, e recebiam cerca de 95% de todos os aluguéis de filmes.⁹² (1983, p. 1)

O acúmulo de poder destas empresas, significava ao mesmo tempo, para o governo, a facilidade de controlar a mídia norte-americana, no momento em que, estas empresas necessitam diretamente do investimento bancário para manter suas operações, algo próximo do que vimos com os Estúdios Disney, que, de menor proporção, passou a década de 1940

⁹² The eight "major" (i.e., consolidated) Hollywood studios - Metro-Goldwyn-Mayer (MGM), Paramount, Twentieth Century-Fox, Warner Brothers, Radio-Keith-Orpheum (RKO), Columbia, Universal, and United Artists - dominated the film industry and markets not only in America, but throughout the world for the next quarter century. Among them, the majors controlled 80 per cent of the total capital investment in the movie business; they produced 65 per cent of all feature films and 100 per cent of the nation's first-run movie theaters, and received about 95 per cent of all film rentals. (Texto original)

sobre o controle quase direto dos banqueiros de Nova York. Ao mesmo tempo, o monopólio deste cartel nas produções cinematográficas indicava um monopólio na visão que era passada na mídia naquele período. Segundo o autor:

As disposições aventureiras e a mentalidade mascate dos fundadores foram sendo cada vez mais circunscritas e transformadas pela prática e perspectiva da contabilidade de custos e da maximização do lucro. Os procedimentos, políticas e perspectivas do mundo financeiro de Nova York invadiram o mundo relativamente desestruturado do cinema mudo e dos primórdios de Hollywood.⁹³ (1983, p. 2)

O processo de integralização dos interesses do governo norte-americano com Hollywood foi rapidamente aceita pelo alto-escalão que, devido às constantes greves decorrentes ao *Wagner Act* e outras leis trabalhistas instituídas durante o New Deal, eram praticamente empurrados para uma aliança mais próxima com o poder político. O problema estava na classe trabalhadora, os *White-Collars*, um grupo formado por atores, diretores, animadores, e principalmente roteiristas, que eram um grupo sindicalizado por meio da *Screen Writers Guild* (SWG), criada em 1933, uma consequência da crise econômica de 1929. Tanto os roteiristas como os animadores eram constantemente confrontados na produção das obras, seja por meio da mudança ou censuras, que os afastavam da ideia de possuir o produto final, os ligando muito mais a trabalhadores fabris.

Da mesma forma que em 1941, durante a greve nos Estúdios Disney, houve uma divisão entre os artistas com melhores pagamentos semanais, que continuaram apoiando a empresa, e animadores mal pagos, que apoiaram a greve, o mesmo acontecia em outras esferas de Hollywood. Segundo Ceplair (1983, p.25), “A direita da SWG incluía muitos dos roteiristas mais bem-sucedidos de Hollywood, homens e mulheres com relacionamentos duradouros, seguros e muitas vezes pessoais com produtores⁹⁴”. A ala mais ligada a esquerda da SWG, pelo contrário, era formada por um grupo muito mais jovem, cujos efeitos da grande crise financeira, atrelava-se diretamente a ausência de pertencimento ao sonho americano, para eles, o sindicato não era um ambiente de demonstração de *status*, mas uma arma, a qual usariam para lutar por melhores condições de trabalho (CEPLAIR, 1983, p. 26).

Os grandes estúdios de Hollywood não aceitaram a sindicalização com bons olhos, combatendo diretamente os trabalhadores sindicalizados, os perseguindo, gerando demissões

⁹³ The venturesome dispositions and peddler mentalities of the founders came to be more and more circumscribed and transformed by the practice and viewpoint of cost accountancy and profit maximization. The procedures, policies, and perspectives of the New York financial world invaded the relatively unstructured world of the silent film and early Hollywood. (Texto original)

⁹⁴ The SWG Right included many of the most successful screenwriters in Hollywood, men and women with long-standing, secure, often personal relationships with producers (Texto original)

e os impedindo de trabalhar novamente na empresa. Com a criação da SWG, ainda em 1933 a MGM atacou os roteiristas, gerando uma demissão em massa (CEPLAIR, 1983, p. 31), todavia, estas ações na década de 1930 não parecerem surgir o efeito desejado, não impedindo o crescimento e fortalecimento dos sindicatos, mas os incentivando, de forma contrária, a se unificarem e organizarem, permitindo a realização de greves.

Os elementos que levavam a “esquerda” artística a estarem insatisfeitos eram sempre os mesmos, uma união de juventude, baixos salários e o distanciamento do artista com sua obra. Este processo, atrelado às leis que permitiam a sindicalização, fortaleceram o poder coletivo deste grupo, indicando ao estado que, caso desejassem unificar seus interesses, deveriam atacar diretamente os sindicatos, e os seus líderes. O medo passou a ser uma arma eficaz, sendo já utilizada na política externa, e internamente, sendo o comunismo um expiatório perfeito.

Esta juventude pós-1929 que permeou Hollywood na década de 1930, atrelada ao *left-wing movement*, transformou a ideia de ir a festas comunistas ou aliar-se ao partido comunista algo “cool”, um movimento popular. O partido comunista norte-americano, *Communist Party of the United States of America* (CPUSA) foi criado em 1919, como inúmeros outros partidos da época como uma consequência da Revolução Russa de 1917, e havia sido alvo de perseguições no movimento que ficou conhecido como *First Red Scare*, que demarcou o fim da década de 1910 e início da década de 1920. A primeira *Red Scare* havia sido parte do Período de Unificação, no qual, após o fim da Primeira Guerra Mundial, o governo buscou impedir que partidos de esquerda ganhassem força no território nacional, principalmente na parcela populacional de imigrantes e descendentes. Censurado pelo governo, o partido, ainda assim, era apreciado por certa parcela da classe dos intelectuais, que faziam parte de Hollywood, promovendo festas comunistas, que recebiam grandes nomes da indústria, mas que não necessariamente indicavam uma participação ou um apoio ao partido. As festas eram, prioritariamente, festas, reuniões amigáveis, e as ideias comunistas serviam muito mais no princípio de “defender ideias avançadas e altamente intelectuais”, que de fato apoiar uma revolução armada.

Este movimento de aproximação destes artistas com o partido comunista permaneceu sem maiores consequências até a década de 1940 e o fim da Segunda Guerra Mundial. Muitos artistas “comunistas” já haviam modificando seu pensamento ainda durante a guerra, após as informações sobre o Pacto Ribbentrop-Molotov em 1939, outros, que nunca haviam chegado a participar diretamente com o CPUSA, apenas esqueceram suas participações nas festas, as considerando irrelevante. As greves que ocorreram no fim da década de 1930, embora

tenham participações de membros tidos como comunistas, ou filiados de certa forma com o partido, não eram greves movidas por movimentos socialistas, mas uma resposta dos trabalhadores diante da insatisfação com o novo *American Way*.

O governo norte-americano após 1945 vai utilizar estes dois acontecimentos, criando uma condição em que, as greves e críticas ao governo eram consequências de influências diretas do Partido Comunista Soviético, que influenciava o CPUSA. A acusação sobre os artistas de Hollywood veio por meio da *House Un-American Activities Committee* (HUAC), um braço governamental do Congresso norte-americano, que buscava, como seu nome afirma, atividades contrárias ao que se considerava “americano”, em outras palavras, aquilo que era oposto à ideologia vigente, o novo *American Way*. A HUAC existia com este nome desde 1938, tendo atuado durante toda a Segunda Guerra Mundial internamente no território norte-americano como um censor das ideias nazistas e comunistas, tendo no período da guerra focado predominantemente no nazismo. Ela, entretanto, após o fim da guerra é modificada, seguindo os novos pensamentos que formariam as bases da Guerra Fria, de que o comunismo seria o grande inimigo.

A mudança de foco ocorrida na HUAC em 1946, é comumente atrelada a popularização do senador Joseph Raymond McCarthy (1908-1957), do partido republicano, pelo estado de Wisconsin. McCarthy era um exemplo de como a divisão política norte-americana era pouco importante no período, tendo sido do partido democrata até 1944, desde o princípio ele explorou o medo e preconceito da população, colocando para a si a luta contra a homossexualidade, e o comunismo.

McCarthy sabia explorar a opinião pública e a mídia para seus interesses pessoais, de forma a se tornar uma das figuras políticas mais conhecidas dos Estados Unidos naquele momento, e criando um movimento de medo e perseguição que acabou ficando conhecido como *McCarthyism*. Entretanto, é necessário ressaltar que mesmo ligadas em objetivos e métodos, tanto as ações de McCarthy quando a HUAC não estão diretamente ligadas, tendo McCarthy nunca atuado na *House Un-American Activities Committee*. Mesmo assim, analisando os métodos, processos investigativos, e as formas pragmáticas de ação desenvolvidas por um, estamos do mesmo modo compreendendo a de ambos.

Os dois movimentos, embora a HUAC tenha início em 1946, ganharam fôlego em 1947, após a publicação da *Executive Order 9835*⁹⁵ do presidente Harry S. Truman (1884-1972). A ordem executiva, também conhecida como “*Loyalty Order*”, buscava em seu

⁹⁵Executive Order 9835 Disponível em:

<https://www.trumanlibrary.gov/library/executive-orders/9835/executive-order-9835>. Acesso em: 17/02/2025

texto trazer uma legalidade a investigação e perseguição de indivíduos, sobre a perspectiva de fortalecer a lealdade dentro do estado norte-americano, colocando uma ideia de medo da possível traição, pelas palavras da fonte:

CONSIDERANDO QUE, embora a lealdade da esmagadora maioria de todos os funcionários do Governo esteja fora de questão, a presença ao serviço do Governo de qualquer pessoa desleal ou subversiva constitui uma ameaça aos nossos processos democráticos⁹⁶ (ESTADOS UNIDOS, Executive Order 9835, 1947)

O documento, embora não diretamente, indicava a subserviência das agências de investigação, CIA e FBI para as investigações. As agências estariam sobre a incubência de utilizar seus agentes para investigar possíveis traidores da pátria, criando relatórios detalhados, que seriam compartilhados para as casas de investigação e julgamento dentro do estado, entre eles o HUAC. Em 1947 surge o que passou a ser conhecida como a *Second Red Scare*, que diferente da primeira durou um período muito maior, focado em sua maior parte contra a classe artística, terminando com a produção do *Hollywood blacklist*, uma lista negra de agentes culturais banidos das produções norte-americanas por seus possíveis envolvimento com o comunismo e o partido comunista.

Ficou marcado neste período a participação de dez artistas que acabaram ficando conhecidos como *Hollywood 10*. Estes, sua grande maioria roteiristas, não aceitaram cooperar com as investigações, sendo condenados no fim do processo. Entre estes artistas, destacavam-se grandes nomes da indústria, como Dalton Trumbo (1905-1976). Ele, como muitos, havia se filiado ao Partido Comunista, mas nunca chegou a ser um grande nome no partido, tendo se afastado após o início da guerra, mesmo assim, ele foi investigado e acusado de ter ligações com comunistas. O artista, mesmo sobre as acusações, e impositivas vozes diante dele, recusou a relatar o nome de qualquer colega de trabalho, mesmo que isto representasse uma redução da pena, ou até mesmo sua não promulgação.

Podemos observar um pouco sobre a atuação dos dez, por meio do documentário amador *The Hollywood Ten* de 1950, produzido por Paul Jarrico (1915-1997) e dirigido por John Berry (1917-1999), ambos artistas em ascensão, que tiveram suas carreiras interrompidas pela HUAC. O documentário tenta trabalhar a hipocrisia dos julgamentos e a irracionalidade daquelas prisões, ao colocar os perseguidos como pais de famílias tradicionais do White Collar. Ao mesmo tempo, devemos observar que, embora este período de

⁹⁶ WHEREAS, although the loyalty of by far the overwhelming majority of all Government employees is beyond question, the presence within the Government service of any disloyal or subversive person constitutes a threat to our democratic processes (Texto original)

perseguição se arrefeça próximo ao fim da década de 1960, isto não significou um pedido de desculpas da indústria, Hollywood manteve-se afastada destes “baderneiros” por um tempo considerável, Dalton Trumbo é novamente um caso exemplar.

Ser expulso de Hollywood não significava consequentemente não trabalhar mais para a indústria, a maior parte dos artistas perseguidos eram os melhores na indústria, Trumbo era um roteirista bastante considerado pelos produtores, com filmes seguidos de sucesso de crítica e público. A perseguição prometia a destruição do prestígio, seu nome seria colocado em uma lista de páreas para o governo, que deveriam ser evitados a todo custo em ambientes públicos, como o Oscar. Los Angeles, consequentemente, ficava praticamente impossibilitada para estes indivíduos, caso desejassem ter uma vida pública, obrigando o seu exílio, Trumbo após ser liberto da pena de um ano que cumpriu, por alegações de supostas atividades anti-americanas, foi obrigado a se mudar da Califórnia para a Cidade do México, capital do México.

Neste período de exílio, o mesmo voltou a trabalhar como roteirista, utilizando pseudônimos e ganhando consideravelmente menos. É neste período que ganhou o Oscar de *Best Story*, pelo filme, *The Brave One* (1957), algo que seria próximo ao atual Oscar de Roteiro Adaptado, tendo sido descontinuado nas edições seguintes. Trumbo, banido, não pode ir até a cerimônia, ou mesmo receber o prêmio em seu nome, tendo utilizado para a produção do roteiro o pseudônimo de Robert Rich. O mesmo havia acontecido alguns anos antes com o filme *Roman Holiday* (1953), um clássico cult, interpretado por Audrey Hepburn (1929-1993), que renderia o primeiro Oscar dos cinco ao total que receberia ao longo de sua carreira. Trumbo recebeu o Oscar de *Best Story*, não podendo ir ao evento, e sendo creditado pelo pseudônimo de Ian McLellan Hunter.

Em uma entrevista feita a BBC em 1960⁹⁷, Trumbo falou sobre o processo de perseguição dos *Hollywood Ten*, que, segundo ele, foi arquitetado pelos maiores estúdios do período, em dezembro de 1947, período em que ocorreu os principais julgamentos pela HUAC dos artistas de Hollywood. Trumbo apenas confunde as datas, o *Waldorf Statement*, como ficou conhecido, ocorreu em 25 de novembro de 1947, tendo sido formulado em alguns dias anteriores, sendo um marco da indústria, que passou a definir abertamente um claro apoio às perseguições, dando suporte a HUAC, criando uma auto-censura além da proposta pelo governo.

⁹⁷ BBC. The blacklisted Hollywood writer who won two Oscars. Youtube, 18 de janeiro de 2024. 5min01s. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=VYU_2O_0MOE. Acesso em: 21/04/2025

O *Waldorf Statement* consistia em um documento simples de uma página, sendo batizado desta forma devido ao hotel de luxo *Waldorf Astoria New York*, localizado no centro de Manhattan, em Nova York. O ambiente é muito importante, pois representa o total distanciamento das elites culturais, os donos dos estúdios e grandes produtores, dos agentes culturais, White Collars, como Trumbo e Orson Welles, e outros roteiristas e atores de baixo escalão. A declaração é assinada pelo *Motion Picture Production*, conhecida também como, *Motion Picture Association* (MPA), ou, a partir de 1945, *Motion Picture Association of America* (MPAA), que se formulava diferente de hoje em dia, não tendo os Estúdios Disney como participante *Major*. A MPAA funcionava como um sindicato destas empresas, que em conjunto organizavam-se pelo bem de Hollywood, contudo, nas medidas reais, funcionava naquele período como uma embaixada aos interesses do poder político, organizando censuras e mudanças de foco nas produções de forma mais organizada.

Fora a MPA que na década de 1930 aprovará o *Hays Code*, nome dado devido ao seu diretor, que servia como uma linha ética a ser seguida nas produções cinematográficas da indústria norte-americana. O *Hays Code* já era uma tentativa de a associação conseguir agradar tanto o poder econômico, conseguindo investimento de Wall Street, como o estado norte-americano. Se analisarmos as lideranças da MPA até o momento atual, vemos que o aspecto de subserviência nunca se perdeu.

Will H. Hays (1879-1954), o primeiro diretor na instituição, era fundamentalmente ligado à governança americana, tendo sido fundamental nas eleições do presidente Warren G. Harding (1865-1923), foi esta aproximação com o estado que permitiu o sucesso das censuras promovidas pelo código.

Após 1945, Hays é substituído por Eric Johnston (1896-1963), que já havia trabalhado para a *US Chamber of Commerce*, no governo Roosevelt, tendo sido reeleito três vezes para o cargo, e se tornado um homem de confiança do presidente. É Eric Johnston que aprova o *Waldorf Statement*, um indivíduo profundamente ligado à ideologia do novo *American Way*, e que era antes de tudo, um agente político, colocado de propósito em um cargo de confiança do poder cultural, pelas próprias elites deste poder cultural. Esta ligação entre Hollywood e o Estado se mantém em praticamente todas as seguintes lideranças da MPAA, por exemplo, Jack Joseph Valenti (1927-2007), que substitui Johnston, era um lobista, aliado do presidente Lyndon B. Johnson (1908-1973), que assumiu a presidência em 1963, fazendo com que em 1966, Valenti assumisse o cargo no MPAA. A sua substituição em 2004 torna esta aliança mais escancarada, assumindo para o cargo Dan Glickman (1944-), que havia sido de 1995 até

2001 chefe do *United States secretary of agriculture*, durante o governo de Bill Clinton (1946-).

O *Waldorf Statement* destaca-se por praticamente pedir que a HUAC continuasse, e que apoiasse a indústria para se livrar destes indivíduos indesejáveis, como o mesmo coloca:

A ausência de uma política nacional, estabelecida pelo Congresso, com relação ao emprego de comunistas na indústria privada dificulta nossa tarefa. Nossa nação é uma nação de leis. Solicitamos ao Congresso que promulgue legislação para ajudar a indústria americana a se livrar de elementos subversivos e desleais.⁹⁸ (Waldorf Statement, 1947).

Os produtores e donos dos grandes estúdios de Hollywood, após a política de apoio praticada por Nelson Rockefeller com a OCIAA, haviam consolidado um pensamento que já era formulado desde a década de 1930 com Hayes, que sem o aporte financeiro e político, ou diante perseguições a indústria entraria em falência, ou mesmo, se modificaria de forma drástica. Isto, estava diretamente interligado ao fim da década de 1940, e o advento dos televisores modernos, que tiveram uma explosão de popularidade na década de 1950, era necessário ter poderosos aliados, caso desejassem perpetuar-se no poder. Outro problema, já relatado, era a dissociação entre as elites do poder cultural com a classe trabalhadora, enquanto a elite se reunia no hotel Waldorf, muitos trabalhadores recebiam salários pífios comparados a outros *White Collars*, e não recebiam os corretos créditos e prestígio pelo seu trabalho.

Vemos uma situação pragmática, em que a Guerra Fria irá servir como um pretexto para que os estúdios e produtores persigam os artistas mais revoltosos, e participativos nos sindicatos independentes, enquanto o governo, controla diretamente as estruturas de Hollywood, propagandeando-a como um lugar da liberdade de expressão e do *American Dream*. Walt Disney é um símbolo deste movimento, um produtor que fora salvo pelos contratos governamentais promovidos pela OCIAA, entre outros departamentos dos Estados Unidos, obteve sua maior traição pela dissociação dos trabalhadores em 1941. Em 1947, o mesmo discursou diante da HUAC, como já mencionado anteriormente. Contudo, antes de nos aprofundarmos nisso, é necessário entender como funcionava o pragmatismo nas denúncias, e o uso da opinião pública ao seu favor.

Certos momentos, durante a perseguição comunista, nos permitem assim compreender de que forma a radicalização da mídia, como a propagação do medo eram feitas por motivos

⁹⁸The absence of a national policy, established by Congress, with respect to the employment of Communists in private industry makes our task difficult. Ours is a nation of laws. We request Congress to enact legislation to assist American industry to rid itself of subversive, disloyal elements. (Texto original)

escusos. Ao mesmo tempo, como o exagero passou a ser uma arma frequente para aqueles que desejavam manter o poder, um dos casos mais emblemáticos é o de Alger Hiss (1904-1996), que ocorreu entre 1948 a 1950. O processo, conhecido como *Pumpkin Papers*, ou Papéis de abóbora, ganhou este nome após “supostamente” ter inúmeros documentos comprometedores encontrados dentro de uma abóbora, em uma fazenda dos investigados no caso.

Todo o processo se inicia em 1948, com a participação de um ex-comunista, então redator da revista Times, Whittaker Chambers (1901-1961), sob o pretexto de denunciar os participantes do *Ware Group*, indivíduos possivelmente ligados ao partido comunista norte-americano na década de 1930. A própria existência do grupo é incerta, e os seus próprios participantes também são, mas, Chambers afirmava ter assumido o papel de liderança neste grupo, e que Alger Hiss havia participado, algo que não apenas Hiss, como outros supostos membros acusados também negaram.

Alger Hiss havia tido grande participação na década de 1930 no governo Roosevelt, e durante a década seguinte, participando do governo em cargos importantes até o fim da Segunda Guerra Mundial, no qual, devido ao seu trabalho no âmbito da política internacional, em 1946 passou a chefiar a *Carnegie Endowment for International Peace* (CEIP), uma organização voltada para a paz e união entre os povos, no qual permaneceu até renunciar, devido às acusações de Chambers. O fato de Hiss ter tido grande influencia no último governo, ficando por mais de quinze anos em cargos de confiança, transformava o caso em algo extremamente midiático, fortalecendo a ideia de que o comunismo estava infiltrado em todas as áreas do governo e cultura, e necessitava ser expurgado.

Neste ponto, vemos o início da participação de Richard Nixon (1913-1994) nos julgamentos promovidos pela HUAC. Nixon naquele momento era um jovem político, com um bom histórico militar na Segunda Guerra Mundial, que acabaram lhe rendendo uma eleição como congressista pelo estado da Califórnia em 1946, mesmo assim, era um candidato de pouca expressão nacional, desconhecido do grande público. Em 1947, ele entra para a HUAC, adotando a mensagem do anticomunismo como campanha política, passando a perseguir fortemente qualquer um que pudesse ser um possível “*red*”. Atacar alguém com boa fama dentro da política norte-americana, e com certo renome como Hiss, fez o nome de Nixon estampar os jornais nacionais, de forma que não havia sido vista antes com nenhum político, ele então conseguiu assumir a investigação para si, dando maior publicidade ao caso.

Entretanto, embora a vontade de Nixon de conseguir finalizar o caso, não havia inicialmente grandes provas que baseassem a acusação feita. Isto se modificou, quando

Chambers entregou para a justiça um conjunto de fitas, papéis, entre outras provas, que, segundo ele, “comprovavam” a veracidade de suas acusações. A veracidade ou não destes documentos pouco importaram, devido a forma que ele os entregou para a justiça, tendo o mesmo, em sua fazenda, guardado um conjunto de documentos em uma abóbora vazia. Tanto a HUAC como Nixon aproveitaram-se desta peculiaridade, dando grande chamariz na mídia, por algo que parecia ter sido tirado de um filme de espionagem de segunda categoria. O júri após isto decidiu pela condenação de Hiss por perjúrio, embora sua participação como comunista seja até hoje questionada, e muito improvável.

O importante é observar a carreira política de Nixon após o caso, que, de um político de baixo clero no final da década de 1940, concorre como vice na chapa à presidência da república, no qual seu candidato, Dwight D. Eisenhower (1890-1969) venceu as eleições de 1952. O senador McCarthy também se aproveitou do sucesso midiático gerado pelo Pumpkin Papers, passando a incentivar o temor público de que o comunismo estava fortemente infiltrado na política norte-americana, buscando um sucesso político próximo ao de Nixon.

A perseguição aos comunistas também era definida, de forma pragmática, entre aqueles que eram amigos do poder político vigente, e aqueles que poderiam ser usados como uma escada para o sucesso pessoal de outros. Obviamente, este processo não era aberto ao público, sendo uma atitude sempre feita embaixo dos panos, tendo poucas fontes, que abertamente demonstram esta troca de favores. A documentação liberada pelo público tem uma boa parte nomes contidos pela censura.

Todavia, há um político que, devido ao seu processo pessoal ter sido tão ganancioso, e megalomaniaco, que acabou fracassando, por permitir, no fim de sua carreira política, deixar um amplo rastro de personalidade em suas atitudes, e em sua troca de correspondências. Em 1954, alguns anos após o caso Hiss, temos um conjunto de cartas entre o senador McCarthy e o diretor do FBI, J. E. Hoover, como um conjunto de fontes dispostas pelo FBI, que nos permitem expandir os meandros da política neste período.

As trocas de correspondências demonstram uma amizade distinta do que se era visto em outras correspondências. Podemos observar isto rapidamente numa breve troca de correspondências durante o ano de 1954. Hoover, inicia a tratativa enviando uma carta no dia 3 de março daquele ano, iniciando a conversa com a gentil apresentação, “*My dear Senator*”, a carta em si tratava de uma correspondência duvidosa enviada para o senador, escrita em letras vermelhas, que poderia possivelmente indicar uma ameaça a vida do mesmo, mas esta mensagem em si é irrelevante para a análise, já que demonstrou-se ser apenas uma falsa ameaça.

A resposta veio alguns dias depois neste mesmo mês, em uma carta datada de 24 de março de 1954, o conteúdo dela baseava-se na tentativa de McCarthy descredibilizar a ameaça, mas agradecendo o alerta do FBI, o que destaca-se desta vez é o texto de despedida, se na primeira carta escrita pelo diretor do Birô Federal de Investigação, ele se despedia com a frase “*Sincerely your*”, McCarthy retribuía a gentileza, escrevendo em sua despedida, “*With kindest regards, i am sincerely yours*⁹⁹”.

As correspondências referem-se ao período de perda de credibilidade e fama de McCarthy, que se intercalaram diretamente com o período em que o mesmo passou a perseguir membros do governo militar, que gozavam de grande prestígio. A queda de prestígio de McCarthy nos permite observar dois fatores distintos, mas que possuem certa ligação, a primeira, que McCarthy serviu aos interesses do estado e foi agraciado pelo apoio do poder político enquanto fora a mão forte que oprimia os demais poderes, em especial o cultural, para que estes funcionassem conforme as diretrizes do governo, em troca, o Estado permitiu o avanço de sua tentativa individual e ególatra de ascensão de poder, desenvolvendo uma política de perseguição daqueles que iam de encontro aos seus interesses escusos.

De forma secundária, mas não menos importante, podemos ver como o poder político no processo de consolidação do novo *American Way*, mantinha fortes salvaguardas contra os seus próprios agentes, caso os mesmos se voltassem contra o poder político. Este processo era de modo impessoal, que suprimia os desejos individuais, embora elas estivessem presentes. Afinal, mesmo com a forte amizade com Hoover, um conhecido perseguidor aos “comunistas”, de forma quase fanática, o mesmo não conseguiu impedir que no final deste ano o mesmo sofresse no senado, em 2 de dezembro, um processo de censura, sob a acusação de “*Abuse of a Senate committee*”. O maior argumento para a aceitação deste processo fora a acusação considerada vexatória do militar e herói da Segunda Guerra Mundial, Ralph Wise Zwicker (1903-1991), afinal, se nem mesmo um militar de alta patente estava seguro, os senadores, como outros membros importantes do poder político logo estariam em descompasso com os interesses do senador de Wisconsin, e seriam perseguidos, sofrendo um ataque massivo da mídia, que agora já era praticamente dominada pelo governo.

Observamos este processo de sublimação dos interesses pessoais com o próprio J. Edgar Hoover, iniciados poucos anos antes do processo de censura promovido pelo senado em 1944. Em matéria publicada em 1951, pelo *The Washington Merry-Go-Round*, assinada por Dreff Pearson, denominada *McCarthy Ouster Move Detailed*, vemos uma tentativa dos

⁹⁹ A parte sublinhada na fonte está parcialmente borrada devido a problemas de digitalização da fonte, mas é possível presumir esta finalização pelo contexto aplicado, como ademais, pelas letras que ainda tem resolução.

senadores de iniciar um processo de expulsão do controverso senador. A matéria destaca as tentativas de colocar o jornal *Washington Post* como um “*Communist camp follower*”, como outros jornais, como o *Milwaukee Journal* e *St. Louis Post*.

Prevendo futuras investigações, que acabaram ocorrendo, o senador McCarthy ligou diretamente para o diretor do FBI, Hoover, demonstrando uma forte aproximação entre eles. O mesmo pedia que, a possível investigação do departamento que estava para acontecer fosse conduzida de maneira positiva em relação ao mesmo, isto é confessado pelo próprio J. Edgar Hoover. Em um memorando destinado aos agentes Tolson, Ladd e Nichols, em 22 de janeiro de 1952, o diretor do FBI alerta sobre a necessidade de ser muito convincente com o *Attorney General* sobre a não necessidade desta investigação.

Nos Estados Unidos, o *Attorney General* é o principal advogado da União, diretamente um porta voz da esfera mais alta do poder político, naquele período o cargo sendo ocupado por J. Howard McGrath (1903-1966). A consequência da carta enviada por Hoover em 16 de janeiro é uma carta resposta, datada do mesmo dia, que demonstra claramente o completo pragmatismo que existia durante as investigações governamentais, já que observamos Hoover como um mediador entre os interesses de J. H. McGrath e J. McCarthy, como podemos ver abaixo:

Liguei para o Procurador-Geral hoje e disse a ele que tinha acabado de falar com o Senador Joseph McCarthy e sua reação foi de absoluta indignação e uma exigência por uma investigação completa e minuciosa. O Senador McCarthy disse que esperava que eu conduzisse o inquérito de forma que ___ ele fosse um completo estranho e eu nem o conhecesse. (...) Afirmar que havia dito a McCarthy que era nossa consideração ___ que a coisa certa a fazer era informá-lo exatamente sobre qual alegação havia sido feita e o que propusemos fazer. O Senador McCarthy ficou muito agradecido.¹⁰⁰ (HOOVER, 1952)

Hoover, mesmo tendo grande consideração por McCarthy é obrigado pelo poder político, sob a imagem do *Attorney General*, a de fato iniciar uma investigação completa sobre o senador, que não era querido pelo diretor. Para McCarthy, neste momento, o importante era que, embora embaixo dos panos houvesse um jogo de interesses, fortalecido pela amizade como o diretor, em discursos públicos os dois se tratassem como totais desconhecidos, a fim de afirmarem no fim que fora realizada uma investigação imparcial dos fatos.

¹⁰⁰ I called the Attorney General today and told him I had just finished talking to Senator Joseph McCarthy and his reaction was that of absolute indignation and a demand for a very complete and thorough investigation. Senator McCarthy said he hoped I would make the inquiry in such a manner as ___ he were a perfect stranger and I did not even know him. (...) I stated I had tol McCarthy that it was our considered ___ that the decent thing was to let him know exactly what allegation had been made and what we proposed to do. Senator McCarthy was most apprecia' (Texto original)

O processo de perseguição pelo atual *Attorney General*, e de destruição de prestígio do senador, vinha acompanhado no mesmo período de um pedido de investigação de um tenente, cujo nome fora censurado nas fontes, acusando-o de sodomia. O processo que representava uma consequência das próprias atitudes de McCarthy, que havia inflamado o que ficou conhecido como *Lavender Scare*, um ataque de pânico coletivo contra as pessoas homoafetivas, que eram injustamente também acusadas de serem atreladas ao comunismo. A veracidade ou não da acusação é muito difícil de ser comprovada, e as fontes existentes, em sua predominância do FBI não são confiáveis tratando-se de McCarthy. Em uma defesa do senador diante dessas acusações, é descrito em uma carta de C. D. DeLoach e G. C. Gearty para o diretor do FBI, Hoover, datada em 21 de janeiro de 1952, que:

(censurado) indicou que era de conhecimento geral entre seus associados que o senador Joseph R. McCarthy havia feito um grande esforço para expor comunistas e pervertidos no governo e, portanto, os pervertidos, em geral, se ressentiam dos esforços do senador McCarthy para expor a perversão.¹⁰¹

A trama sobre a acusação de sodomia avança-se por todo o ano de 1952, com acusações sejam do tenente cujo nome fora censurado, como de outros indivíduos que tanto patentes e cargos como nomes foram omitidos, todos estes são entrevistados pelos inspetores do FBI Gerald C. Gearty e Cartha D. De Loach. Nestas entrevistas, todos negam terem realizados atos sexuais com McCarthy, como também um fato importante para se ressaltar é a colocação do *Adjutant General*, que seria um chefe administrativo do exército, ligando, mesmo que de forma sutil, esta perseguição contra o senador, como uma vingança pelas acusações de militares de alta patente. Mesmo com este apoio, as fontes indicam¹⁰² que McCarthy passou a partir de 1952 a ter pouco acesso aos documentos do FBI, gerando em poucos anos sua destruição política.

A acusação de sodomia serve para analisarmos como o processo de acursar esta muito mais atrelado a quem acusa do que a conjunto de provas que podem existir. Em determinado momento, tanto os detratores do senador, como o mesmo, vão trocar acusações de práticas “impróprias”, o que os leva a diretamente questionar o gigantesco conjunto de acusações de homossexualismo que o político havia levantado contra membros do governo, se haveria de fato alguma materialidade nestas acusações, ou estas seriam apenas fruto de um pragmatismo

¹⁰¹ (censurado) indicated that it was common knowledge among his associates that Senator Joseph R. McCarthy had made a strong effort to expose Communists and perverts in Government and, therefore, perverts as a rule resented Senator McCarthy's efforts to expose perversion. (Texto original)

¹⁰² Esta informação está contida em uma carta escrita por D. M. Ladd, que informava que o senador McCarthy havia pedido acesso a informações, que haviam sido negadas diretamente pelo *Attorney General*.

político. A amizade que o mesmo possuía com o diretor do FBI, que foi abertamente um grande apoiador das perseguições tanto contra os comunistas como dos homoafetivos coloca em descrédito as acusações feitas em todo este período, o que nos leva a crer que o fomento do medo e da perseguição, quando favoráveis ao poder político, eram apoiadas.

Este apoio, conforme visto com McCarthy baseava-se em uma troca, em que o interesse individual daqueles que acusavam, no caso, os interesses individuais do senador, eram atendidos, no momento em que ele apoiava abertamente a ideologia defendida pelo Estado, e perseguia em conjunto de indivíduos que poderiam, mesmo sem provas claras, serem inimigos da consolidação daquele regime. Se era diante de interesses individuais a base da política pública, evitar que estes indivíduos tornassem demasiadamente poderosos era necessário, aquele que parasse de apoiar de forma indiscutível o poder vigente, seria descartado.

O fim conturbado desta relação, como todo o processo de difamação de McCarthy advém da mesma política do governo americano de descartar e perseguir qualquer indivíduo que fosse minimamente contrário a consolidação do novo *American Way*. O discurso do senador só era válido na medida em que atendia aos interesses das elites que o sustentavam, uma elite que era muito superior a apenas a liderança do FBI, e se encontrava na figura dos reais líderes da nação americana no momento, o presidente norte-americano e seus asseclas mais próximos. Como também, com o passar da década, vemos uma necessidade de coerção da população americana diminuir, na medida em que os *White Collars* se assentam em sua posição social, e passam a aceitar ela como natural. Era necessário na década de 1950 não mais um estado violento e perseguidor, mas um governo que reforçasse por meio da mídia a ideia da família ideal, neste contexto, McCarthy não apenas tornou-se ultrapassado, como apresentou-se como um problema incômodo para os interesses do poder político.

O sistema jurídico pragmático, baseado em uma troca direta de interesses pessoais, fora, como na perseguição dos *Hollywood Ten*, uma forma de controlar ideias mais à esquerda. Não obstante, a indústria norte-americana não apenas se contentou com este controle, mas também apresentou um sentimento de vingança, contra aqueles que nos períodos mais fortes do *New Deal* haviam aproveitado-se de leis como a *Wagner Act* para promover greves e sindicatos independentes. Como afirmava Dewey (1979, p. 49): “O controle é social, mas os indivíduos são partes do grupo e não elementos fora da comunidade”.

Se em 1941 havia uma divisão dentro dos Estúdios Disney entre animadores favoráveis a W. Disney e os contrários, o mesmo pode ser expandido para toda indústria,

entre os favoráveis e os contrários às políticas de perseguição realizadas, os favoráveis servindo com incentivadores das acusações, promovendo eles mesmo denúncias, que muitas vezes representavam uma elucubração dos seus interesses pessoais. Não estamos, neste ponto, afirmando a impossibilidade de estes artistas realmente acreditarem na invasão comunista nos Estados Unidos, e acreditarem estarem fazendo algo para o país, o que questionamos são casos, em que, os interesses pessoais são muito claros, consequências diretas de acontecimentos passados.

Esta divisão pode ser vista nas matérias do jornal *The Chicago Sun* em 1 de novembro de 1947¹⁰³, “*Threaten film folk with jail terms in ‘red’ hunt*”, e na “*Hollywood answers attack on freedom*”, as duas sem autores especificados. Na primeira reportagem, é nos informado que Leo Carillo (1880-1961), ator conservador, proveniente de uma rica família norte-americana e Walt Disney foram na mesma semana depor na HUAC, sendo grandes aliados para as acusações que até então estavam sendo formuladas. Isto é colocado por um telegrama enviado por Castilho ao comitê, tendo sua mensagem apoiada por Walt Disney.

Por outro lado, na segunda matéria contida nesta página de jornal, vemos artistas indignados com a quebra dos direitos civis e individuais em nome da perseguição aos “comunistas”, segundo eles: “Nós, abaixo assinados, como cidadãos americanos que acreditam num governo democrático constitucional, estamos enojados e indignados com a tentativa contínua da comissão da Câmara sobre atividades antiamericanas de difamar a indústria cinematográfica.¹⁰⁴”. A anúncio contrária à HUAC era assinada por grandes artistas da época, em sua primazia roteiristas e atores, como Richard Brooks (1912-1992), um roteirista que ganhou o Oscar de melhor roteiro adaptado por *Elmer Gantry* (1960), e Richard Conte (1910-1975), ator norte-americano, que ficou muito famoso próximo ao fim da vida, atuando como Emilio Barzini, no filme “*The Godfather*” (1972).

Este processo está ligado a determinada força que os sindicatos dos artistas possuíam na época, algo que o estado combatia. Tanto o *Screen Directors Guild* (SDG) - atualmente denominado *Directors Guild of America* (DGA) - e, o *Screen Cartoonist Guild* (SCG) denunciaram as acusações feitas à HUAC em 1947. George Stevens (1904-1975), diretor da SDG em 1947, protestava contra as falas feitas por Sam Wood (1883-1949), diretor

¹⁰³ THREATEN film folk with jail terms in ‘red’ hunt. *The Chicago Sun*, Chicago, p. 3, 1 novembro 1947. HOLLYWOOD answers attack on freedom. *The Chicago Sun*, Chicago, p.3, 1 novembro 1947.

¹⁰⁴ We, the undersigned, as American citizens who believe in constitutional democratic government are disgusted and outraged by the continuing attempt of the House committee on Un-American activities to smear the motion picture industry (Texto original)

norte-americano, conhecido por inúmeros trabalhos, como a adaptação da obra homônima de Ernest Hemingway, *For Whom the Bell Tolls* (1943).

Em relação a SCG, em 1947 estava na presidência o animador Bill Melendez (1916-2008). Menendez, iniciou sua carreira por causa de W. Disney, e do *frisson* artístico que ele criou na indústria, revolucionando ela, criando o primeiro longa animado. Ao iniciar seus trabalhos no estúdio, ainda no final da década de 1930, demonstrou muito talento, mas acabou deixando o estúdio em 1941, após a afiliação com a greve. Ele vai ter uma carreira muito sólida na rival de W. Disney, a *Leon Schlesinger Productions*, que passa a se denominar após 1944 de Warner Bros. Cartoons, Inc, o mesmo ainda vai ser conhecido por ter animado as primeiras animações de Peanuts na década de 1970 e 1980, que foram um gigantesco sucesso nos Estados Unidos. Bill Melendez era a voz dos próprios animadores, e de seus anseios, e vai defender a greve de 1941, afirmando que esta não foi movida por ideias comunistas, gerada por infiltrados, mas pelo gigantesco descontentamento dos animadores em relação a irredutibilidade de W. Disney nas negociações por melhores condições de trabalho, e pela perseguição de animadores sindicalizados.

Em relação ao próprio discurso de Walt Disney para a HUAC, temos atualmente duas formas de acessá-lo em sua quase totalidade, a primeira é por meio de uma filmagem realizada oficialmente pela HUAC que se encontra facilmente disponível pela internet¹⁰⁵, a segunda é por meio do extenso documento *Hearings regarding the Communist Infiltration of the Motion Picture Industry*¹⁰⁶, que são as transcrições de todos os julgamentos ocorridos em outubro, que vão desde o dia 20 até 30 de 1947. Neste documento, podemos observar a transcrição do depoimento de grandes nomes da indústria cultural norte-americana, como Ayn Rand (1905-1982), que embora de nacionalidade russa era conhecidamente contrária ao comunismo, sendo até hoje, um símbolo do que passou a se chamar Libertarianismo.

No dia 24 de outubro de 1947, dia em que W. Disney depôs, outros dois artistas também fizeram seus depoimentos, o primeiro depoimento foi da artista Lela E. Rogers (1891-1977), conservadora, que apoiava as atitudes da HUAC, e mãe da famosa atriz na época Ginger Rogers (1911-1995), o segundo, fora Oliver Carlson (1899-1991), um dos criadores da *Young Communist League USA* (YCLUSA), uma liga comunista voltada para a juventude, passando no período dos julgamentos a denunciar a infiltração comunista nos

¹⁰⁵ KINOLIBRARY. 1947 Walt Disney Testifies at HUAC. Youtube, 5 de julho de 2016. 6min48s. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=kJLQ3efGG4k>. Acesso em: 18/05/2025

¹⁰⁶ HEARINGS Regarding the Communist Infiltration of the Motion Picture Industry: Hearings before the Committee of Un-American Activities House of Representatives, Eightieth congress, First session. Washington, Government Printing Office, 1947.

EUA. Portanto, neste específico dia, havia se promulgado um conjunto de personalidades defensoras do processo de perseguição.

A reunião do comitê naquela sexta-feira teve início às 10:30 da manhã, tendo como *Chairman*, o cargo de presidência, assumido pelo deputado republicano de Nova Jersey, Hon. J. Parnell Thomas (1895- 1970). A presidência de Thomas era um sinal claro da corrupção daquele sistema, já que o próprio, em poucos anos após o julgamento, vai ser julgado e preso por corrupção, devido às denúncias que se encaminhavam desde antes de 1947. Outro membro de grande importância no julgamento foi Robert E. Stripling (1910-1991), Chefe Investigador da HUAC, acabando sendo um aliado fundamental para Nixon, sendo possível encontrar facilmente fotos de ambos trabalhando juntos, como durante os julgamentos de Alger Hiss.

A *Motion Picture Alliance for the Preservation of American Ideals* (MPA) será destacada nos discursos de Rogers, ela havia sido uma das criadoras da instituição, que seria como uma censura dos próprios artistas conservadores contra as ideias mais à “esquerda”, aqui estamos falando de mensagens como a luta por direitos igualitários as populações negras americanas, sendo a MPA defensora das Jim Crowns, W. Disney participou da MPA por um período. Segundo a mesma:

A organização foi formada na tentativa de combater a ameaça e o perigo que víamos surgir em Hollywood, a infiltração comunista em Hollywood, em nossos sindicatos e guildas, em nossos roteiros, histórias, direção e em todas as áreas e departamentos da indústria cinematográfica. Sentimos que, se conseguíssemos chamar a atenção dos homens no poder, que tinham o direito de contratar e demitir essas pessoas, e tentar mostrar a eles o que essas pessoas estavam fazendo com sua indústria, poderíamos salvá-los do que prevíamos, e que o caso teria que ser exposto e tratado sumariamente, como está sendo feito agora.¹⁰⁷ (Hearings regarding the Communist Infiltration of the Motion Picture Industry, 1947, p. 230)

Ao que parece, os artistas que haviam tido a iniciativa de perseguirem os artistas tidos como “comunistas” antes da segunda “*Red Hunt*”, possuíam um tratamento diferenciado do comitê, como também, conseqüentemente, do próprio governo norte-americano, sendo, desde início, tratados como defensores do *American Way*, e tendo suas denúncias ouvidas com credibilidade. Observemos que no caso de Rogers, que possuía sua filha na indústria, o

¹⁰⁷ The organization was formed in an attempt to combat the threat and the menace that we saw arising in Hollywood, the Communist infiltration in Hollywood in our unions and the guilds, and in our scripts and stories and direction and all avenues and all departments of the motion-picture industry. We felt that if we could bring this to the attention of the men in power, who had the right to hire and fire these people, and try to show them what these people were doing to their industry, that we could possibly save them from what we saw ahead, it would have to come out into the open and be dealt with summarily as is now being done. (Texto original)

apoio dela a políticas conservadoras atingia diretamente Ginger Rogers, de forma a não apenas não gerar empecilhos em sua vida artística, como também incentivá-la. As denúncias se baseavam profundamente nesta confiança adquirida, pois eram realizadas mediante uma subjetividade assustadora, Rogers afirma que filmes eram propagandas comunistas como *None but the Lonely Heart* (1944) apenas por conter leves traços em seu roteiro, e a condução final da trama, o que segundo ela, era uma prova fidedigna que o roteirista Clifford Odets (1906-1963) era membro do Partido Comunista, o que era uma meia verdade, já que sua participação havia durado menos de um ano, na década de 1930, como a de muitos outros artistas.

Rogers é, em determinado momento, questionada sobre como em *None but the Lonely Heart* (1944) a propaganda comunista é aplicada por Odets. A sua resposta é fundamental para compreender, tanto todos os discursos dos defensores das perseguições, como em específico o de Walt Disney. A confiança dada pelos investigadores a aqueles que já se demonstraram anteriormente aliados do poder político, permitia os artistas inventarem, ou mesmo exagerarem momentos que, em qualquer outro contexto, seriam normais. Vejamos a fala de Rogers:

Não posso citar as falas da peça exatamente, mas posso dar-lhe o sentido delas. Há um ponto em que — se me permite dizer — é injusto tirar uma cena do seu contexto e tentar fazê-la soar como propaganda comunista, porque um comunista é muito cuidadoso, muito inteligente e muito dissimulado na maneira como ambienta o filme. Se eu lhe dissesse uma fala daquela peça diretamente, você diria: "O que há de errado com essa fala?", a menos que soubesse que os comunistas estão tentando de todas as maneiras destruir nosso sistema de livre iniciativa, fazer com que as pessoas percam a fé nele, para que queiram outra coisa — e os comunistas têm isso à sua espera.¹⁰⁸ (Hearings regarding the Communist Infiltration of the Motion Picture Industry, 1947, p. 234)

O que ela chama de "*free-enterprise system*" seria o sistema capitalista do séc. XX, no qual ela se coloca, adicionando consequentemente seus aliados políticos, defensora do sistema. Podemos aqui expandir o pensamento, destrinchando melhor a ideia que se desenvolve neste argumento. O início da greve de 1941 dos animadores nos Estúdios Disney, como as inúmeras greves ocorridas na década de 1930 e até a metade da década de 1940,

¹⁰⁸ I can't quote the lines of the play exactly but I can give you the sense of them. There is one place in which—it is unfair, may I say, to take a scene from its context and try to make it sound like Communist propaganda, because a Communist is very careful, very clever, and very devious in the way he sets the film. If I were to give you a line from that play straight out you would say "What is wrong with that line?" unless you knew that the Communist is trying in every way to tear down our free-enterprise system, to make the people lose faith in it, so that they will want to get something else —and the Communists have it waiting for them. (Texto original)

eram consequências da recessão econômica de 1929, e na descridibilidade do sistema econômico vigente, que era, consequentemente, um agravante da perda da confiança da ideologia norte-americana, o *American Way*. Aqui estamos falando de indivíduos que não se sentiam abraçados pela nova ideologia que o governo desejava consolidar, revoltosos, apoiaram mudanças que iam de encontro ao “*free-enterprise system*”, o que as fizeram se tornar anti-americanas, não comunistas, embora seja este o argumento utilizado, eles passam a ser indivíduos contrários ao novo “*American Way*”. Isto explica a ausência de provas, ou mesmo a existência de fatos contrários à acusação, e mesmo assim a aprovação das denúncias, e a contínua perseguição.

Não podemos afirmar um pragmatismo nas denúncias de inúmeros artistas, Rogers, poderia muito bem ter acreditado fielmente que Odets era comunista, e era filiado ao partido comunista em 1943-44, ano da produção do filme, mas ela não possuía provas sobre isto. Podemos colocar como metáfora que a segunda “*Red Hunt*”, funcionava como um grande vagão, no qual seu piloto, as elites dos sistemas político e econômico, líderes partidários, membros de presidência e ricos empresários donos dos grandes oligopólios nacionais, como os Fords e Rockefellers, possuíam uma consciência pragmática da necessidade da mudança e consolidação do novo sistema, os inúmeros documentos oficiais, leis e condutas empresariais nos revelam isto. Todavia, membros do baixo escalão político, empresários de pouca relevância, e a gigantesca parcela da classe artística que não faziam parte da elite, que era formada pelos donos dos estúdios e ricos produtores, não tinham contato com esta revelação no período.

Todos estes estavam alocados em diversos vagões, que não comunicavam entre si, mas que dependiam de toda uma cadeia de ações que vinha dos primeiros vagões, da elite. Estes indivíduos eram movidos a interesses pessoais, temos casos claros na HUAC como os dos políticos que buscavam a ascensão e popularidade, como Nixon e McCarthy. O medo da perseguição era também uma grande força motriz, devido a um passado questionável, ou certas participações com comunistas no passado que necessitavam serem apagadas, temos também casos inegáveis destas condições como Whittaker Chambers, que ao acusar Alger Hiss, pretendia apagar seu passado no CPUSA, ou mesmo Oliver Carlson, que participou do julgamento no mesmo dia que Walt Disney, que também tentava “compensar” seu passado dúbio para o governo.

Observemos Rogers, ela era empresária de sua filha, podemos afirmar que ela tinha interesses pessoais ao ser tão enérgica nas perseguições, todavia, seu papel de pioneirismo em denunciar os comunistas, não poderia ser considerado como um real medo de que os

comunistas destruíssem aquilo que ela, uma pessoa conservadora, considerava como correto? Sem documentos que revelem diretamente uma hipocrisia em suas atitudes, seria necessário um aprofundado estudo sobre toda sua biografia para ter esta resposta, e mesmo assim não haveria uma resposta conclusiva. Neste ponto, nos encontramos diante de W. Disney

O depoimento do dono dos Estúdios Disney ocorreu naquele mesmo dia, 24 de outubro de 1947, à tarde. Disney inicia sua entrevista falando um pouco sobre si, onde nasceu, e o aspecto de sua operação, sendo fundamentada naquele período na produção anual de 20 curtas animados e dois longas-animados por ano. O mesmo se coloca como sócio-proprietário do Estúdio, embora não toda a informação, sabemos que sua sociedade era mantida com seu irmão Roy Disney. A primeira coisa realmente relevante a ser dita, é quando W. Disney passa a ser perguntado se seus filmes apresentam algum tipo de propaganda, ressaltando aqui que a ideia de “propaganda” já era bastante subjetiva. Segundo W. Disney: “Bem, durante a guerra, fizemos. Fizemos vários, trabalhando com diferentes agências governamentais. Fizemos um para o Tesouro sobre impostos e eu fiz quatro filmes anti-Hitler. E fiz um por conta própria para a Air Power.”¹⁰⁹ (Hearings regarding the Communist Infiltration of the Motion Picture Industry, 1947, p. 281).

Para ele, os seus filmes que foram produzidos antes e depois da Segunda Guerra Mundial eram apolíticos, não apresentando nenhum tipo de propaganda governamental. O mesmo tenta se justificar, argumentando que:

Não; nunca fizemos isso. Durante a guerra, pensávamos que era diferente. Foi a primeira vez que permitimos que algo assim fosse incluído nos filmes. Assistimos para que nada que possa ser prejudicial a qualquer grupo ou país entre nos filmes. Temos um grande público de crianças e de diferentes grupos, e tentamos mantê-los o mais livres possível de qualquer coisa que possa ofender alguém. Trabalhamos duro para garantir que nada disso se insinue.¹¹⁰ (Hearings regarding the Communist Infiltration of the Motion Picture Industry, 1947, p. 282).

Esta afirmação é muito questionável, afinal, como muitos biógrafos afirmavam, as animações feitas pelo estúdio, embora não abertamente, eram construídas por meio dos símbolos que formulavam o novo “*American Way*”, o próprio W. Disney se construía como parte integrante deste simbolismo, e sua própria biografia pessoal, desenvolvida pelo mesmo,

¹⁰⁹ Well, during the war we did. We made quite a few working with different Government agencies. We did one for the Treasury on taxes and I did four anti-Hitler films. And I did one on my own for Air Power. (Texto original)

¹¹⁰ No; we never have. During the war we thought it was a different thing. It was the first time we ever allowed anything like that to go in the films. We watch so that nothing gets into the films that would be harmful in any way to any group or any country. We have large audiences of children and different groups, and we try to keep them as free from anything that would offend anybody as possible. We work hard to see that nothing of that sort creeps in (Texto original)

era indissociável de seus personagens, em especial, Mickey Mouse. O filme “Song of the South” (1946) poderia não ser tratado abertamente como uma propaganda conservadora dos “valores norte-americanos”, que fundamentaram a política de segregação, mas funcionava como tal. Se a HUAC considerava filmes, como *None but the Lonely Heart* (1944), de propaganda comunista, devemos, da mesma forma, considerar a história de *Uncle Remus* uma propaganda da ideologia vigente no momento.

Isto é corroborado com a frase que acabou se tornando um marco para todos os julgamentos da HUAC, e para o próprio W. Disney. Ao ser questionado se o mesmo mantinha em sua empresa algum funcionário suspeito de ter participado ou participar de movimentos comunistas, ele responde: “Não; no momento, sinto que todos no meu estúdio são 100% americanos.”¹¹¹ (Hearings regarding the Communist Infiltration of the Motion Picture Industry, 1947, p. 282). A resposta é muito mais profunda do que parece à primeira vista, estamos falando aqui de um conjunto de trabalhadores em sua predominância formada por *White Collars*, a nova classe média. Eles não são apenas considerados americanos, mas 100% americanos, um aspecto de pureza, não obstante, conectado com o que o estado americano pregava, sobre o que era um americano ou não. Não se colocava aqui apenas as características políticas de um indivíduo, mas os aspectos étnicos do cidadão norte-americano.

Disney, pelo que parece à primeira vista, está completamente envolvido no combate contra a invasão comunista em seu país, e demonstra ser um grande defensor dos tais valores americanos. Todavia, são nas suas acusações que o aspecto pragmático se apresenta, e conseguimos definir os possíveis interesses pessoais que podem estar por detrás desta defesa. Ao se questionar se já houve em algum momento comunistas infiltrados em sua empresa, o mesmo confirma que sim, ao ser questionado em sequência se esta confirmação teria relação com a greve ocorrida em 1941, o mesmo após algumas outras confirmações responde: “Bem, isso se provou assim com o tempo, e eu definitivamente sinto que era um grupo comunista tentando tomar conta dos meus artistas, e eles tomaram conta deles.”¹¹² (Hearings regarding the Communist Infiltration of the Motion Picture Industry, 1947, p. 282).

Após o estudo aprofundado da Greve dos animadores de 1941, todos os fatores acumulados ocorridos na década de 1930, como outros motivos, como a descrença da nova geração de *White Collars* pós 1929 com o novo “*American Way*”, sabemos que esta acusação

¹¹¹ No; at the present time I feel that everybody in my studio is 100 percent American. (Texto original)

¹¹² Well, it proved itself so with time, and I definitely feel it was a Communist group trying to take over my artists and they did take them over. (Texto original)

é uma falácia. Embora possa ter havido membros participantes que tiveram participação pregressa ou posterior com afiliações comunistas, este nunca foi o motivo da greve, nem mesmo, os comunistas a articularam. W. Disney, desde o período inicial da greve, afirmava que havia uma invasão comunista em sua empresa, e que estes comunistas que fizeram a mente dos seus leais funcionários, os virando contra ele, mas este discurso provinha de uma não aceitação da realidade devido a sua mentalidade paternalista, que era base do estúdio até aquele período. A negação da realidade é uma das bases da argumentação de Disney, ao colocar que, aquela greve havia sido um fato isolado em sua carreira, e que o mesmo nunca havia passado por traição parecida. O mesmo fala que:

Bem, eles distorceram tudo, mentiram; não havia como neutralizar nada do que eles faziam: formaram piquetes em frente aos cinemas e, bem, chamaram minha fábrica de fábrica clandestina, e isso não é verdade, e qualquer um em Hollywood provaria o contrário. Eles alegaram que as coisas ali não eram verdade e que não havia como contestar. Não era um problema trabalhista, porque... quer dizer, eu nunca tive problemas trabalhistas, e acho que qualquer um em Hollywood confirmaria isso.¹¹³ (Hearings regarding the Communist Infiltration of the Motion Picture Industry, 1947, p. 283)

O estúdio nunca havia passado por uma greve, isto é um fato, todavia, desde o seu início havia passado por inúmeras crises trabalhistas, que tinham seu estopim pela mesma relação conturbada entre patronato e funcionários que W. Disney sempre promovia. Diante a um tribunal favorável, estes questionamentos não foram feitos, e o discurso, como inúmeros outros feitos por artistas bem vistos pelo governo, fora aceito como verdadeiro de imediato. Algumas instituições foram acusadas por ele de serem comunistas, mas estas mesmo não são de grande relevância, e parecem terem sido ditas sem muito planejamento, já que pouco tempo depois o mesmo enviou um telegrama para a HUAC pedindo a retirada de uma delas dos autos. Pouquíssimos indivíduos foram acusados nominalmente, sendo o principal entre eles, Herbert Sorrell (1897-1973), o líder da *Conference of Studio Unions* (CSU). É interessante observar que havia inúmeros nomes que W. Disney poderia ter acusado como comunista, alguns destes animadores do seu estúdio na época, que tiveram grande importância para o fortalecimento das greves, entretanto, apenas Sorrel é colocado como o principal denunciado.

Os sindicatos são a chave para compreendermos este dilema de apenas um indivíduo ter sido acusado. Parte da insatisfação dos animadores naquele período era a ausência de um

¹¹³ Well, they distorted everything, they lied; there was no way you could ever counteract anything that they did : they formed picket lines in front of the theaters, and, well, they called my plant a sweat-shop, and that is not true, and anybody in Hollywood would prove it otherwise. They claimed things there were not true at all and there was no way you could fight it back. It was not a labor problem at all because —I mean, I have never had labor trouble, and I think that would be backed up by anybody in Hollywood. (Texto original)

sindicato independente, que conseguisse promover greves e lutasse por melhores condições de trabalho, algo que havia sido permitido após a promulgação da *Wagner Act*. O que havia em Hollywood, como em boa parte das empresas norte-americanas era ou a não sindicalização geral, ou a existência de sindicatos financiados pelas próprias empresas, que serviam muito mais como um RH, do que de fato um grupo de união para os trabalhadores. Após a onda de greves que ocorreu nos últimos anos, era observado pelo poder político norte-americano a necessidade de se combater esta expansão sindical, principalmente sob os *White Collars*, Walt Disney, embora não abertamente colocado, parece perceber também esta necessidade.

Ao acusar os seus antigos animadores, que estariam ligados ao partido comunista e suas ideias, W. Disney acusa David Hilberman (1911-2007). Hilberman, que havia participado da greve de 1941, tornou-se devido a este evento co-criador da *United Productions of America* (UPA). A UPA fora um estúdio de animação independente, criado pelos dissidentes dos Estúdios Disney após 1941, e serviam como um contínuo lembrete para o dono desta empresa do seu fracasso como um “pai” provedor para seus animadores. Walt com suas acusações ao mesmo tempo que atacava os grevistas, em uma possível vingança, combatia seus concorrentes, atacando diretamente um estúdio muito mais fraco que o seu, e que não conseguiria reagir.

Para W. Disney naquele momento, os sindicatos acabavam se tornando um risco para união dos seus funcionários “100% americanos”, já que, embora formados em sua maioria por bons americanos, eram de alguma forma, infectados pelo partido comunista. Segundo o artista sobre o partido comunista:

Bem, eu não acredito que seja um partido político. Acredito que seja algo antiamericano. O que mais me incomoda é que eles consigam entrar nesses sindicatos, assumir o controle e representar para o mundo que um grupo de pessoas que estão na minha base, que eu sei que são bons, 100% americanos, estão presos por esse grupo, e são apresentados ao mundo como apoiadores de todas essas ideologias, mas não é bem assim. E eu acho que eles realmente deveriam ser desmascarados e expostos como são, para que todas as causas boas e livres neste país, todos os liberalismos que realmente são americanos, possam se extinguir sem a mancha do comunismo. Esse é o meu

sentimento sincero sobre isso.¹¹⁴ (Hearings regarding the Communist Infiltration of the Motion Picture Industry, 1947, p. 285).

Disney contribui nesta afirmação, afirmando ser favorável a uma lei que combata o comunismo e sua infiltração no país, contudo que esta não fira os “valores americanos”. Para ele, o ponto fundamental era os sindicatos, manter os mesmos limpos da influência “vermelha”, que gerava greves e desunião.

A reação do estado americano é vista pelas falas dos próprios membros do comitê, em especial a proferida pelo presidente do mesmo, Hon. J. Parnell Thomas. Thomas coloca em destaque o papel importante que os Produtores tiveram no comitê, tendo eles tido discursos próximos, focados nos mesmos valores e problemáticas a serem combatidas. Segundo Thomas:

Sr. Disney, o senhor é o quarto produtor que tivemos como testemunha, e cada um desses quatro produtores disse, de modo geral, a mesma coisa: que os comunistas fizeram incursões, tentaram incursões. Quero apenas destacar isso porque parece haver uma unanimidade muito forte entre os produtores que testemunharam perante nós. Além dos produtores, tivemos atores e roteiristas testemunhando o mesmo. Não há dúvida de que o cinema é provavelmente o maior meio de entretenimento nos Estados Unidos e no mundo. Acho que o senhor, como criador de entretenimento, provavelmente é um dos maiores exemplos na profissão. Quero parabenizá-lo pela forma de entretenimento que o senhor proporcionou ao povo americano e ao mundo, e parabenizá-lo por reservar um tempo para vir aqui e testemunhar perante esta comissão. Ele foi muito prestativo.¹¹⁵ (Hearings regarding the Communist Infiltration of the Motion Picture Industry, 1947, p. 286).

O discurso feito por W. Disney, como por inúmeros artistas e produtores teve um efeito quase imediato na indústria, aqueles que já eram favoráveis ao governo sentiram-se empoderados, e passaram a defender com mais força as ideias consideradas americanas. Embora diante do clima de medo e perseguição, aqueles que eram contrários àquelas atitudes ou foram perseguidos, ou se calaram. Os filmes passaram a abordar a sociedade idealizada

¹¹⁴ Well, I don't believe it is a political party. I believe it is an un-American thing. The thing that I resent the most is that they are able to get into these unions, take them over, and represent to the world that a group of people that are in my plant, that I know are good, 100-percent Americans, are trapped by this group, and they are represented to the world as supporting all of those ideologies, and it is not so, and I feel that they really ought to be smoked out and shown up for what they are, so that all of the good, free causes in this country, all the liberalisms that really are American, can go out without the taint of communism. That is my sincere feeling on it. (Texto original)

¹¹⁵ Mr. Disney, you are the fourth producer we have had as a witness, and each one of those four producers said, generally speaking, the same thing, and that is that the Communists have made inroads, have attempted inroads. I just want to point that out because there seems to be a very strong unanimity among the producers that have testified before us. In addition to producers, we have had actors and writers testify to the same. There is no doubt but what the movies are probably the greatest medium for entertainment in the United States and in the world. I think you, as a creator of entertainment, probably are one of the greatest examples in the profession. I want to congratulate you on the form of entertainment which you have given the American people and given the world and congratulate you for taking time out to come here and testify before this committee. He has been very helpful. (Texto original)

norte-americana com maior frequência, evitando as possíveis críticas, isto atrelado a considerável melhoria econômica que formava a geração Baby Boomer. Os estúdios Disney vão em 1955 lançar o filme *Lady and the Tramp*, uma metáfora sobre a necessidade do indivíduo de se americanizar, tornando-se um *White Collar*.

Não apenas Hollywood passou a defender as ideias promovidas pelo governo, como todas as outras grandes mídias passaram a defender abertamente os símbolos do novo “*American Way*”. O agente cultural Henry Luce (1898-1967), editor das revistas *Times* e *Life*, passou a defender a necessidade de um bombardeamento cultural baseada diretamente na política do consumo desenvolvida por Nelson Rockefeller na década de 1940. Esta ideia passou a ser utilizada em todos os espaços, não havendo nenhum *outdoor*, ou contracapa de um magazine que, caso mostrasse uma família feliz, esta não fosse uma família de *White Collars*. O que vemos a partir da instauração da segunda “*Red Hunt*” é um monopólio de uma única visão na mídia, que naturalmente vai invadir a mentalidade da população. Existe, portanto, uma mudança do *Habitat*, permitindo que os símbolos ideológicos voltassem a se conectarem e agirem na sociedade. Obviamente, grupos minoritários não foram totalmente atingidos, e a realidade dos mesmos impedia uma consolidação deste pensamento, todavia, a censura e segregação serviram para silenciar suas vozes, permitindo que na década de 1950, o novo “*American Way*” fosse consolidado, perdendo o aspecto de novo, já que passa a ser considerado por muitos o mesmo que sempre existiu.

Para Walt Disney, a HUAC serviu para consolidar o mesmo como um braço amigo do poder cultural para o governo norte-americano. Em 1955, mesmo ano do lançamento do filme “*Lady and the Tramp*”, em Anaheim, no estado da Califórnia, é inaugurado a Disneyland, o primeiro parque temático dos Estúdios Disney, sendo o primeiro parque temático a não focar apenas no público infantil, mas na família, e no *American Dream*. Com a consolidação do novo *American Way*, que W. Disney passa a ser considerado um símbolo incontestável do *Self-Made Man* norte-americano. Com o advento da televisão, popularizada nesta década, o segundo *The Mickey Mouse Club* é criado, estreando também em 1955, fazendo com que, todas as crianças norte-americanas passassem a chamar Disney de *Uncle Walt*, um membro carismático de todas as famílias norte-americanas.

Isto, vai está diretamente ligado a uma aliança entre os poderes político, econômico e cultural, que passam a agir unindo interesses em comum. As fontes nos revelam naquele período a produção de um programa para o Mickey Mouse Club sobre o FBI, como também, uma atração em Disneyland, voltado aos avanços tecnológicos promovidos pelo governo por

meio do FBI, ambos os produtos voltados para o público infantil e família, com o objetivo de fazer o governo americano e suas agências serem mais bem vistas pelos *White Collars*.

A consolidação do novo “*American Way*” deu-se, portanto, após uma longa aprendizagem pela política externa norte-americana promovida pela OCIAA durante a Segunda Guerra Mundial, pelo aproveitamento do momento favorável, causado inicialmente pelo início da Guerra Fria, que colocava o comunismo como maior inimigo da população norte-americana, permitindo o surgimento da segunda “Red Hunt”. Como também, por uma explosão econômica, gerada por acordos externos, em especial o acordo de Bretton Woods, que transformou a moeda americana na mais valiosa do mundo, e permitiu que os *White Collars* melhorassem economicamente.

As perseguições feitas pela HUAC e pelo senador McCarthy que ficaram conhecidas como MaCarthyismo, devem ser observadas como uma atitude planejada e pragmática do governo americano, para conseguir consolidar sua nova ideologia política, que estava em processo de formulação e implementação desde o fim da Primeira Guerra Mundial. Após a consolidação, era necessário manter o sistema funcionando, o que explica o fim do regime de medo, instaurado pelo governo, que leva a perseguição de McCarthy como de outros que participaram deste movimento. Com isto, o governo americano poderia pensar em não apenas manter sua ideologia consolidada nacionalmente, mas expandir novamente por toda a América Latina, da mesma forma que havia feito com a OCIAA.

Com o fim das perseguições promovidas por McCarthy, Hollywood não voltou a ser como antes, a defesa dos interesses do poder político prevaleceu, silenciando todos os artistas que quisessem ser contra. Com o fim das vozes dissidentes, observamos uma gradual consolidação do novo “*American Way*” na sociedade norte-americana, que passa a ser bombardeada por propagandas e programas que repetem incessantemente os mesmos símbolos. Dentre todos, um se destaca por conseguir materializar esta ideia, no qual os *White Collars* poderiam viver por um dia este sonho, o primeiro parque temático voltado para as famílias e para a nova classe média, o Disneyland Park em 1955.

3.4. Consolidação do *American Way* na nova classe média (*White Collars*)

A consolidação do novo “*American Way*” apenas tornou-se possível com a mudança da mentalidade do norte-americano. Os movimentos de perseguição que marcaram o final da década de 1940 e início de 1950 deram espaço para o bombardeamento midiático, realizada por um conjunto de agentes culturais que passaram a observar a classe média, os “*White*

Collar” de maneira intimista, construindo a mentalidade do suburbano, aquele que vivia nos *suburbs*.

A vida deste grupo passou, antes de tudo, a ser idealizada, um objeto dos desejos do trabalhador ordinário. Esta idealização ocorreu por diversas fontes, a de mais fácil observação sendo a propaganda, a explosão da produção de *magazines* que retratavam a feliz nova sociedade, e os maiores nomes que a representavam, ganharam o gosto do público, como as revistas *Life* e *Time*. Ambas revistas eram editadas neste período por Henry Luce (1898-1967), magnata dos meios de comunicação, que via o processo de americanização por meio de suas revistas como um ato cívico patriótico. As revistas desse período vão se destacar não apenas por suas reportagens e ilustrações, mas pelo conjunto de propagandas, que em uníssono fortaleciam os mesmos símbolos.

É na revista *Life*, ainda no início da década de 1940, que Luce vai declarar que eles viviam o *American Century*, o século norte-americano, no qual os Estados Unidos tomariam o papel para si de protagonista mundial. O texto escrito em 1941, poucos meses antes do ataque a Pearl Harbour, tem como contexto principal o questionamento se os norte-americanos deveriam ou não lutar na Segunda Guerra Mundial, entretanto, ele não apresenta apenas um anseio pela guerra, mas também pela dominância política e cultural, interna e externa. Afinal, como o próprio Luce afirma neste artigo, “Estamos em guerra para defender e até mesmo promover, encorajar e incitar os chamados princípios democráticos em todo o mundo.”¹¹⁶ (LUCE, 1941, p. 64). Estes simplificados “princípios democráticos”, são, em outras palavras, o novo “*American Way*”, que embora os esforços de Luce em propagandeá-los, ainda não estavam consolidados na sociedade norte-americana. O mesmo tenta ressaltar a defesa do individualismo como arma de guerra, e os perigos da socialização e coletivização, que trariam o socialismo para a América, a destruindo. Como ele afirma:

Estamos todos familiarizados com a previsão assustadora - de que alguma forma de ditadura é necessária para lutar uma guerra moderna, que certamente iremos à falência, que no processo de guerra e suas consequências nossa economia será amplamente socializada, que os políticos agora no poder tomarão o poder completo e nunca o entregarão, e que com toda essa tendência ao coletivismo, acabaremos em um nacional-socialismo tão total que qualquer vestígio de nossa democracia constitucional americana será totalmente irreconhecível.¹¹⁷ (LUCE, 1941, p. 64)

¹¹⁶ We are in war to defend and even to promote, encourage and incite so-called democratic principles throughout the world. (Texto original)

¹¹⁷ We are all acquainted with the fearful forecast - that some form of dictatorship is required to fight a modern war, that we will certainly go bankrupt, that in the process of war and its aftermath our economy will be largely socialized, that the politicians now in office will seize complete power and never yield it up, and that what with

A América para este produtor cultural, como para todos os outros apoiados pelo governo norte-americano, era uma versão bem restrita da sociedade. Ele não precisava diretamente afirmar isto, embora muitas vezes em seus editais deixava isso claro, o seu principal projeto era a aliança entre o poder econômico e o poder cultural, no qual a figura do *White Collar* era glorificada pelo consumo.

Mesmo antes de Nelson Rockefeller, Luce já colocava este modelo em suas revistas. Na mesma revista de 1941, no qual é inaugurado o termo *American Century*, somos bombardeados com propagandas que se destacaram por ter sempre como protagonismo um mesmo grupo social. A edição da revista *Time*, de 17 de fevereiro de 1941, possui ao todo 96 páginas. Na sua segunda página, sua primeira propaganda trata do suco em lata *Libby's*, no qual apresenta uma família de White Collars (brancos, cabelos loiros, o pai desta família vestido terno e camisa de colarinho branco), felizes com a nova invenção. A repetição deste modelo familiar vai acontecer doze vezes antes mesmo de chegarmos na página 18 da revista, isto contando apenas com o grupo familiar completo, pai, filho e outro parente, mas, sem contar com esta configuração, observamos a repetição de símbolos por toda a revista.

Nesta mesma página 18, a propaganda da marca *Birds Eye*, focada em ervilhas e milho congelados, cria toda uma argumentação em quatro etapas para justificar sua compra, para isto, utiliza de ilustrações em quadrinhos mostrando o mesmo clássico modelo de White Collars que apareceu em todas as outras propagandas. No fim, no quarto e último quadro, vemos a mãe desta família olhando para uma propaganda que compara o preço do produto com frutas reais, e como as congeladas são mais baratas, isto em si é irrelevante, o importante é a forma que isto é colocada, como se o produto fosse uma joia rara numa vitrine importante. Até mesmo uma ervilha era tratada como uma preciosidade ao se unificar na imagem o modelo familiar do novo “American Way”. A conclusão que tiramos disto era que mais importante que o produto, estava o ato de consumir.

Com o passar da década de 1940 e o fim da Segunda Guerra Mundial, Luce continuou sendo um bastião para este modelo de propagação do novo “*American Way*”. O processo de consolidação do novo *American Way* para a revista acabou sendo bastante benéfico, inicialmente, propagandear a ideia de sucesso e desejo, que eram escopos do pensamento do *Self-Made Man*, fazia os *White Collars* comprarem as revistas para observar aqueles que conseguiram vencer no sistema econômico, admirando-os e sentindo inspirados por eles.

the whole trend toward collectivism, we shall end up in such a total national socialism that any taint semblances of our constitutional American democracy will be totally unrecognizable. (Texto original)

A revista *Life*, como outras para este público, servia da mesma forma que a revista *Time*, em seu antigo “*American Way*” conta histórias sobre jovens imigrantes ou trabalhadores que por meio do seu esforço conseguiram abrir sua própria empresa e prosperar. A nova mídia permitia colocar isto em imagens, e definir as características físicas e sociais conforme o agrado das elites, consolidando-as como únicas possíveis. Segundo Fürsich:

As representações são constitutivas da cultura, do significado e do conhecimento sobre nós mesmos e o mundo ao nosso redor. Além de apenas espelhar a realidade, as representações na mídia, como no cinema, na televisão, na fotografia e no jornalismo impresso, criam a realidade e normalizam visões de mundo ou ideologias específicas.¹¹⁸ (2010, p. 115)¹¹⁹

Isto só era possível pelo outro motivo que sustentava as revistas, a facilidade que era para as marcas pertencentes ao poder econômico de propagarem seus produtos naquela mídia. As propagandas feitas em 1941, continuaram a serem feitas até o fim da década de 1950 sem nenhuma modificação. As empresas passaram a conhecer perfeitamente o público alvo, permitindo uma padronização na forma de se comunicar com o público, e principalmente vender o desejo de possuir algo, de ter algo. Com o fim da década de 1940, e o fortalecimento da cultura do consumo como maneira de definir o sucesso social, não havia incentivo para as marcas colocarem qualquer outro grupo social que não fosse os *White Collars*. Ao colocar nas propagandas pessoas negras, as colocavam como subserviente a uma família de classe média branca, o que nos leva a observar que não devemos também ignorar o papel racista presente naquela sociedade:

As imagens midiáticas em diversas plataformas, do jornalismo a filmes de ficção, frequentemente retratam minorias como diferentes, exóticas, especiais, essencializadas ou até mesmo anormais. É especialmente impressionante que o repertório de representações de minorias diversas oferecido pela mídia contemporânea esteja frequentemente vinculado a imaginários racistas historicamente estabelecidos, como na literatura e na ciência coloniais (por exemplo,

¹¹⁸ The representations are constitutive of culture, meaning and knowledge about ourselves and the world around us. Beyond just mirroring reality, representations in the media such as in film, television, photography and print journalism create reality and normalise specific world-views or ideologies. (Texto original)

¹¹⁹ FURSICH, Elfriede. Media and the representation of Others. **International Social Science Journal**. UNESCO, v. 61, mar. 2010. Disponível em: https://www.researchgate.net/publication/227929373_Media_and_the_representation_of_Others. Acesso em: 13/04/2025

o imaginário escravista ou o orientalismo).¹²⁰ (FURSHICH, 2010, p. 116)

Enquanto a classe média era extremamente rentável para as empresas, reduzia-se ao máximo a representatividade de outras etnias, e grupos sociais. Em um mundo cada vez mais televisionado e propagandeado por imagens, a ausência nas propagandas fazia com que os grupos minoritários praticamente não existissem. O impacto é tão visível na sociedade norte-americana, que apenas nas duas últimas décadas houve um aumento da representatividade, ligado diretamente ao fortalecimento financeiro destes indivíduos, e a busca do poder econômico de atingir estes novos consumidores.

Todavia, embora as revistas com suas matérias e propagandas nos permitam uma clara análise deste período, não foram a única forma em que a mídia consolidou o novo “American Way”. Após a segunda *Red Hunt*, Hollywood apresentava-se totalmente subserviente aos interesses do poder político, o que representou a produção de filmes e séries que colocavam o *White Collar* como protagonista. “*I Love Lucy*” (1951-1957), *sitcom*¹²¹ que estreou nas televisões norte-americanas no início da década de 1950, apresentava uma típica família de classe média dos subúrbios, no qual situações cômicas aconteciam e tinham seus desfechos quase sempre neste subúrbio. O sucesso avassalador desta série criou um modelo que fora repetido em todas as outras produções da época, e que é utilizado até hoje em muitas sitcoms. O público norte-americano estava preparado e ansioso para consumir toda produção que buscasse representá-lo, e ao mesmo tempo, estas inúmeras representações os moldavam.

Se “*I love Lucy*” criou naquela década o modelo a ser explorado pelas novas *sitcoms*, o precursor dos programas infantis e familiares foi o “*The Mickey Mouse Club*” (1955-1959)¹²². O programa era uma reconstrução do “*Mickey Mouse Club*”, que havia feito estrondoso sucesso em 1930 como um programa de rádio, atrelado a um show de teatro itinerante. O novo programa, agora televisivo, mantinha muitas características do que havia dado certo no teatro, como o próprio cenário, que imitava uma peça, seja pelas longas cortinas, como as cenas no *backstage*.

¹²⁰ Media imagery across various platforms, from news journalism to fictional movies, has often portrayed minorities as different, exotic, special, essentialised or even abnormal. It is especially striking that the repertoire of representations of diverse minorities that contemporary media offer is often linked to historically established racist imaginaries such as in colonial literature and science (for example, slave imagery or Orientalism). (Texto original)

¹²¹ O termo Sitcom é muito comum ao se trabalhar com programas televisivos, trata-se de um programa de humor curto, de geralmente 30 minutos (incluindo as pausas comerciais), que tinha caráter procedural, ou seja, episódios que representavam o mesmo grupo de atores, mas podiam ser assistidos em qualquer ordem. Exemplos mais atuais são “Friends” e “Os Simpsons”.

¹²² A datação representa apenas a primeira fase do programa televisivo que durou quatro temporadas.

Esta versão do programa era apresentada por Jimmie Dodd (1910-1964), no qual destacava-se por usar um chapéu com as orelhas do Mickey Mouse, e utilizar termos engraçados, de prefixos “mou-mous”, como “*Mousekommunication*”, a central telefônica do clube. O chapéu e os trocadilhos provenientes da palavra *mouse* eram também comuns às crianças que participavam do programa, que, como na versão de 1930, representavam um fã clube de grande importância em aspecto nacional. Os *Mouseketeers* como ficaram conhecidos, uma alusão ao termo Mosqueteiro¹²³, realizavam esquetes humorísticas, como também apresentações musicais, o primeiro episódio do programa, por exemplo, inicia-se com uma apresentação de sapateado, que tem seu ápice na participação de Dodd.

Enquanto “*I love Lucy*” falava diretamente com os membros adultos que formavam os *White Collars*, o clube criado por Disney falava com as crianças. O público infantil era um grupo populacional que o governo não conseguia se relacionar em sua propaganda, o medo da Guerra Fria e do Comunismo pouco as afetavam, e as benesses do consumo estavam muito mais ligadas aos pais que as melhorias econômicas causadas pelo Estado. Isto preocupava o poder político, afinal, encontravam-se diante a primeira geração, em um longo período, que crescia em um bom período econômico.

Esta comunicação com o público infantil partiu-se de um projeto ultra-personalista, no qual W. Disney deixava de ser apenas um empresário criador de inúmeros filmes conhecidos, e passava a ser parte da família dos telespectadores. Com isto, o mesmo passou a ser protagonista dos seus programas, passando a colocar sua imagem em evidência em toda oportunidade possível. A televisão serviu como uma oportunidade para o mesmo modificar sua imagem desgastada na década de 1940 devido às greves e controvérsias, e promover uma relação mais amigável com o público, principalmente com os *Baby Boomers*.

É neste momento que o mesmo começa a ser mais comumente chamado de *Uncle Walt*, ou apenas Walt, uma gigantesca evolução da relação de intimidade entre ele e o público se comparado ao que era visto na década de 1940. Não apenas seu primeiro nome, como seu sobrenome Disney, começam a se mesclar com sua imagem idealizada, partindo de seus programas na televisão, que foram além do “*Mickey Mouse Club*”.

Disney inicia a década de 1950 com o objetivo de materializar todos seus desejos criativos que haviam sido resguardados na última década, não apenas materializá-los, ele desejava que a população norte-americana também seguisse este seu sonho, transmutando-o

¹²³ O termo mosqueteiro deve ser compreendido não pelos mosqueteiros históricos, mas por uma representação do romance de Alexandre Dumas (1802-1870), *Les Trois Mousquetaires*. Com seu famoso lema “um por todos, e todos por um”, a história fala sobre união e fraternidade, que se relaciona com aquilo que o programa desejava passar entre a relação W. Disney e crianças norte-americanas.

em seu próprio. A televisão, que havia sido um dos maiores acertos do estúdio no início da década, mantém sua importância, com a decisão de criar uma série de antologias, histórias independentes, sobre os Estúdios Disney e suas produções.

A criação do programa de televisão “*Walt Disney’s Disneyland*”, em 27 de outubro de 1954, determinou um passo conclusivo para a unificação de todas as esferas criativas do estúdio na criação de um universo mágico palpável que seria o parque temático, com W. Disney no centro. O programa servia como um produto propagandístico para o então parque Disneyland em construção, tendo seu primeiro episódio “*The Disneyland Story*” como um relato pessoal de W. Disney, e sobre como ele iria criar um mundo que iria estar entre a realidade e imaginação.

Além da decisão de Walt de entrar no mercado ainda não comprovado da televisão, sua escolha de apresentar pessoalmente o programa da Disneylândia representou um passo importante na divulgação de sua persona pública. Seu personagem se baseou em sua identidade anterior de pessoa confiável e leal, adquirida em seu trabalho político, e expandiu sua imagem paternal a partir da publicidade produzida por sua própria família.¹²⁴ (DOUGHERTY, 2012, p. 30)

“*Walt Disney’s Disneyland*” construía-se como um *making of* dos Estúdios Disney, no qual o telespectador poderia acompanhar os processos de criação dentro da corporação em Burbank, ao mesmo tempo que este próprio processo de mostrar o por trás das câmeras era profundamente criptografado. W. Disney apresentava-se em cada episódio direto de seu escritório, recebendo de maneira coloquial o telespectador, e iniciando uma conversa direta com o público comentando sempre sobre algo que o estúdio estava produzindo no momento. Este coloquialismo era uma forma direta de apresentar-se como um membro da família, como no segundo episódio, quando W. Disney apresenta-se para o público montando uma árvore de natal, logo depois os convida para ouvir uma história sobre *Alice in Wonderland*, que ele estava para ler.

A leitura de histórias passou a ser uma ação comum no programa, estando ligado ao processo de unificação entre animações, filmes e parques. Todo programa iniciava-se com a *Tinker Bell* de maneira humorada, apresentando todos os parques da *Disneyland*, e logo após isto, o episódio focava em alguma parte da produção artística produzida em Burbank, no qual W. Disney era o apresentador, centro de toda atenção. A ideia geral era que cada parque

¹²⁴ Beyond Walt’s decision to enter the unproven market of television, his choice to personally host the Disneyland program provided an important step in broadcasting his public persona. His character built upon his previous identity as trustworthy and loyal from his political work and expanded his paternal and avuncular image from the publicity written by his own family. (Texto original)

representaria um aspecto da produção dos estúdios, como no quinto episódio dedicado ao filme “*So Dear to My Heart*”, que segundo o narrador seria representado pelo parque *Frontierland*.

Uncle Walt, como ele começou a ser chamado, inicia neste episódio falando sobre como há cinquenta anos os Estados Unidos eram ainda um país muito agrário, com poucas cidades, mas, mesmo assim, que há importantes histórias deste período que ainda são contadas pelos pais e avós que viveram este tempo. Observando novamente nossos estudos sobre este filme, compreendemos que ao tentar buscá-lo como um exemplo de mensagem para a Disneyland, como uma das histórias do *Frontierland*, o mesmo desejava afirmar que seria neste parque que os símbolos trabalhados naquele longa-metragem tornariam-se realidade. Se “*So Dear to My Heart*” afirmava que a origem do espírito norte-americano estava na vida no campo, na ideia do esforço individual do *Self-Made Man*, *Frontierland* seria uma oportunidade para o público vivenciar isto na vida real, poder observar a tal origem do povo norte-americano, que parecia naquele momento ter sido perdida.

A unificação entre o real e o imaginário estaria em delimitar as produções antigas e atuais do Estúdio, e compreender quais os símbolos para a sociedade americana elas representavam, colocando-os de maneira natural nas diversas áreas do parque. O caso de “*So Dear to My Heart*” é apenas um de inúmeros outros filmes que, poderíamos afirmar que em seu período de estreia não tiveram grande influência sobre o público norte-americano, mas agora, diante de uma estrutura maior e mais coesa, eram revistos, e suas mensagens fortalecidas e padronizadas entre si. Esta revisão simbólica era totalmente atrelada ao novo “*American Way*”, fazendo com que Disney se tornasse um dos principais propagadores da nova ideologia norte-americana, principalmente entre os mais jovens.

O vigésimo primeiro episódio do programa teve sua estreia em 13 de julho de 1955, sendo o último deste programa, não representou o fim da participação televisiva de W. Disney, mas a conclusão de um processo de comunhão entre o real e o imaginário, no qual agora todas as produções se materializariam em um único lugar. Em 17 de julho de 1955, poucos dias do último episódio de “*Walt Disney’s Disneyland*”, inaugurou em Anaheim, uma pequena cidade da Califórnia, o parque temático Disneyland.

O parque era, diferente de outros parques que existiam no momento, dividido em cinco partes, que representavam comparativamente gêneros e experiências totalmente diferentes, que variavam entre a exaltação de um passado idílico, próximo daquilo que o próprio W. Disney imaginava Marceline, como a *Main Street, USA*, que deveria ser “a principal rua dos Estados Unidos”, um local no qual o tempo não havia passado. O mesmo,

ao mesmo tempo que saudava o passado, mostrava ao público a *Tomorrowland*, com seu endeusamento ao futuro, e a tecnologia, a tudo que representava o século XX. A mensagem principal do parque era, ao dividir estas distintas mensagens que a nova ideologia americana desejava passar, conseguindo unificar o contraditório, e suprimir as críticas que isto criava.

O processo de compartimentalização do parque não era a única novidade promovida por ele, a segunda, e mais importante, estava ligada diretamente a imagem que desejava passar com o parque, um mundo da imaginação, que fosse algo totalmente diferente da realidade. Enquanto os outros parques do período não se importavam com as partes mecânicas expostas, ou a construção de um campo de visão completo, a *Disneyland* buscava esconder ao máximo o realismo mecânico, criando um ambiente teatral, em que os próprios visitantes fizessem parte do show. Isto advinha desde o mais básico, a nomenclatura dada aos funcionários que trabalhavam nos parques como seus visitantes, segundo Dougherty (2012, p. 8)

Fortalecendo a vitalidade da temática nos parques da Disney, a Disney Company inventou sua própria linguagem para refletir o papel fundamental que os visitantes desempenham nos simulacros. A linguística da Disney reimagina o visitante como um "Convidado" e os funcionários como o "Elenco". Por meio dessa estruturação intencional, o parque se torna um local de performance experiencial, em vez de mera diversão. A tematização da linguagem em um roteiro construído continua em outras áreas do parque, reforçando assim realidades impostas.¹²⁵

Alguns destes comportamentos inspirados no teatro acabaram fortalecendo certos ideais, que até mesmo com a construção de outros parques temáticos por outros estúdios cinematográficos como a Universal e Warner Bros, a Disney se mantém conhecida por seus detalhes. Esta busca da teatralização compunha-se pela promulgação de certas regras, a primeira utilizada sendo a proibição que adultos e adolescentes se fantasiassem de princesas, ou de qualquer outro personagem, para que se evitasse a quebra da “magia”. Outro tema de muito cuidado para o estúdio estava relacionado a presença do elenco, que era minuciosamente colocado, na ideia de gerar escassez, por exemplo, ser raro a observação de um ator vestido de Mickey Mouse, dando importância a sua aparição, como a separação de mesmos personagens por distâncias consideráveis, impedindo possíveis encontros entre atores vestidos do mesmo personagem.

¹²⁵ Strengthening the vitality of theming within the Disney parks, the Disney Company invented its own language to reflect the fundamental role the visitors play in the simulacra. Disney’s linguistics re-imagine the visitor as a “Guest” and the employees as the “Cast.” Though this intentional structuring, the park becomes a site of experiential performance rather than merely amusement. The theming of language into a constructed script continues in other areas of the park as well, thus reinforcing imposed realities. (Texto original)

A produção do parque havia sido iniciada um ano antes de sua estreia, embora seu planejamento venha de muito antes, e representou um gigantesco investimento do estúdio, que necessitou do apoio financeiro da rede de televisão *American Broadcasting Company* (ABC)¹²⁶. Esta parceria permitiu, embora de forma não proposital, a criação de um dos documentos visuais mais completos desta estreia, já que o acordo entre W. Disney e ABC cobria a total cobertura midiática do evento pelo canal jornalístico, criando um documentário de mais de uma hora, no qual podemos observar por meio de entrevistas a famílias de *White Collars*, o que eles mais esperavam neste parque.

O documentário é na realidade o episódio final da antologia *Walt Disney's Disneyland*, a conclusão daquilo que os telespectadores acompanharam por mais de um ano. Tendo a participação de grandes personagens de Hollywood do momento, como o ator e futuro presidente norte-americano Ronald Reagan (1911-2004). A abertura do parque representava um apoio completo da sociedade artística, como também do poder político diante da empreitada de W. Disney, “Ao exhibir esses indivíduos como convidados representativos, Disney sugeriu que a Disneylândia era um destino que atendia às preferências de famílias suburbanas patrióticas.¹²⁷” (DOUGHERTY, 2012, p. 31). Este apoio é visto desde a primeira participação de W. Disney no documentário, no qual o mesmo chega de trem pela pequena ferrovia criada no parque, vestido de maquinista, junto com o governador do estado da Califórnia e o presidente de Santa Fé. Todos estes agentes pareciam estar encantados com a capacidade dele de criar um local onde se unifica tanto o novo quanto o antigo, trabalhando a sociedade norte-americana de maneira ainda não vista.

A recriação do passado idílico é afirmada positivamente pelos jornalistas, podemos utilizar como exemplo um dos jornalistas, Bob Cummings, que está junto com toda sua família na Main Street USA. Cummings afirma que a Main Street USA é exatamente como sua avó falava de sua cidade natal no estado de Missouri, no qual se localiza Marceline. O mesmo vai apontando as lojas daquela rua, afirmando que era provavelmente naquele ambiente que sua avó aprendeu as receitas que ele tanto gostava, e de certo modo, foi naquele local que ele construiu sua personalidade. É na frente de inúmeros membros do poder político e cultural que o próprio W. Disney constrói esta mensagem, em seu discurso de abertura, preservado tanto em vídeo, como em uma placa, exposta no parque. O mesmo afirma que:

¹²⁶ A parceria dos Estúdios Disney com a ABC tornou-se tão marcante, que o estúdio comprou a empresa televisiva em 1998, com isso adquirindo a rede de televisão focada em esportes, Entertainment and Sports Programming Network (ESPN)

¹²⁷ in displaying these individuals as the representational guests, Disney suggested that Disneyland was a destination catering to the preferences of like patriotic suburban families (Texto original)

A Disneylândia é a sua terra, aqui a idade revive memórias queridas do passado e aqui a juventude pode saborear o desafio e a promessa do futuro. A Disneylândia é dedicada aos ideais, aos sonhos e aos fatos concretos que criaram a América — com uma fonte de alegria e inspiração para todo o mundo.¹²⁸ (DISNEY, 1955)

Um interessante trabalho publicado na Universidade da Flórida em 2012, a *Florida State University*, pela pesquisadora Michelle Dougherty, denominado *America's Kingdom: Disneyland as a Performance of American Family Identity in the 1950s*¹²⁹, nos ajuda a aprofundar o tema estudado. Embora Dougherty não parta em sua pesquisa da ideia que W. Disney seja um aliado cultural para a consolidação de uma nova ideologia norte-americana, ela compreende que o estudo da *Disneyland* nos permite explicar “*A performance de uma identidade suburbana americana do pós-guerra como idílica e patriótica*”¹³⁰ (DOUGHERTY, 2012, p. 3). Defendo neste trabalho a ideia que, desde 1941, as ações de W. Disney passaram a seguir um modelo próximo ao pragmatismo norte-americano, tendo sua maior clareza em 1947, com o depoimento feito diante a HUAC, o que Dougherty vai corroborar será que as estruturas simbólicas criadas e reforçadas na construção da *Disneyland*, que serviram, de maneira pragmática, para reforçar os novos valores americanos, segundo suas palavras:

Um exame da formação dos valores e interesses americanos durante a década de 1950, em conjunto com as apresentações correspondentes desses tropos nos temas da Disneylândia e medidos por meio da participação e resposta do espectador, revela uma mediação e orientação que contribuíram para o desempenho da identidade suburbana americana da década de 1950.¹³¹ (DOUGHERTY, 2012, p. 4)

Esta atitude afetava diretamente o processo de aceitação dos *White Collars* a este novo sistema, já que, diferente dos filmes propagandísticos criados durante o esforço de guerra, uma década antes, o parque buscava a transmutação da realidade, modificando o processo de americanização pela cultura de um processo passivo, como assistir um filme ou ler uma revista *Time*, a um processo ativo, no qual a família americana poderia experienciar o *American Dream*. A *simulacra* criada, diferente das outras tentativas do poder cultural, permitia o norte-americano viver as imagens presentes nas propagandas que eram

¹²⁸ Disneyland is your land, here age relives fond memories of the past and here youth may savor the challenge and promise of the future. Disneyland is dedicated to the ideals, the dreams, and the hard facts that have created America - With a source of joy and inspiration to all the world. (Texto original)

¹²⁹ O trabalho infelizmente não possui mais exibição gratuita pela universidade, sendo apenas disponível atualmente por meio da compra do PDF, ou da obra impressa.

¹³⁰ the performance of a postwar suburban American identity as idyllic and patriotic (Texto original)

¹³¹ An examination of the shaping of American values and interests during the 1950, in conjunction with corresponding presentations of these tropes in Disneyland's themes and measured through the participation and response of the spectator, reveals a mediation and guidance contributing to the performance of the 1950s suburban American identity (Texto original)

bombardeadas pela mídia, tendo como fundamento que todos os membros da família deveriam se sentir incluídos e poderiam participar.

Podemos considerar uma evolução do pensamento da primeira década do século XX de que os filhos seriam um mediador da cultura norte-americana para os outros membros da família. Em primeira medida, o grande influenciador para uma família norte-americana visitar os parques eram os filhos, que desejavam ver as atrações famosas que o mesmo já acompanhava no cinema, ou mesmo, pelas séries na televisão. A criança muitas vezes já era membro do *Mickey Mouse Club*, fidelizado na empresa. Ao permitir na simulação que os pais também pudessem participar das atrações, uma viagem que seria apenas para o agrado da criança, acabava tornando-se uma viagem familiar, que marcava de maneiras distintas todos os membros da família.

Trabalhando com toda a família em sua mensagem, W. Disney buscava unificar em sua figura valores conservadores, ao mesmo tempo que o próprio tentava se colocar como um membro indissociável de toda família suburbana.

Ao apresentar uma persona doméstica na esfera nacional por meio da televisão e do cinema, Walt ajuda a criar e propagar sua estrutura estabelecida em uma identidade específica do suburbano americano como alguém saudável, patriota e voltado para a família, que ele utiliza para mapear e compreender publicamente a Disneylândia.¹³² (DOUGHERTY, 2012, p. 20)

Este processo conservador estava diretamente ligado aos pensamentos promovidos na segunda parte do processo de americanização, segregacionista, que, como havia sido proposto pelo governo por meio das leis de moradia, não era consumado de maneira aberta, mas sutilmente apresentada. Em 1941, durante contratos governamentais, as produções passaram a segregar as populações minoritárias, e criar um imaginário positivo sobre a figura do *White Collar*, os dois longas animados, “*Saludos Amigos*” (1941) e “*The Three Caballeros*” (1944), de forma pragmática, ignoram as variedades étnicas de certos países, como o Brasil, criando um paralelismo entre a classe média norte-americana com a classe média brasileira, tanto pela cor da pele, como pelas vestimentas. Esta sutileza em segregar os povos, e fortalecer a ideia da superioridade dos *White Collars* como real figura norte-americana a ser preservada é continuada por outros dois filmes produzidos no fim da década de 1940, “*Song of the South*” (1946) e “*So Dear to My Heart*” (1948).

¹³² By presenting a domestic persona in the national sphere through television and film, Walt assists in creating and propagating his established frame into a specific identity of the American suburbanite as wholesome, patriotic, and family oriented which he leverages into map and public understanding of Disneyland. (Texto original)

A criação dos parques transformou estes dois últimos filmes em totens da mentalidade construída pelo estúdio, em consenso com o governo. “*So Dear to My Heart*” (1948), já anteriormente analisado, trazia em sua trama valores como a família tradicional, a importância da meritocracia, e o individualismo. Esta estrutura estava envolta em um saudosismo do passado, uma tentativa de parar o tempo e observar quando “a América era grande¹³³”, antes do fim do antigo “*American Way*”. O parque imbuíu-se deste sentimento nostálgico por este passado idealizado e busca reconstruí-lo, no processo em que, ao permitir que não apenas as crianças participassem das atrações, ao construir um parque voltado para todas as idades, W. Disney permitia às famílias do novo “*American Way*” reviver aquele antigo e idealizado passado, que nunca chegou de fato a existir, entretanto, diante da experiência, confundir o próprio passado, fazendo com que a idealização se torne realidade.

A Disneylândia capitaliza a nostalgia ao sugerir a virada do século como um lugar idílico na primeira terra encontrada através da Main Street, EUA. A definição limitada de expectativas em relação a raça, classe, sexualidade e religião para a chamada família típica prepara o caminho para a estrutura social limitada exibida nos novos subúrbios.¹³⁴ (DOUGHERTY, 2012, p. 22)

Não era por acaso que este filme era conhecido por ser o favorito de W. Disney, o mesmo representava a origem de toda sua defesa dos valores tidos como norte-americanos, valores que estavam se perdendo e necessitavam serem reavivados. Não por acaso também que a principal rua do parque, a primeira que todo visitante era obrigado a passar, “*Main Street, USA*”, é uma representação dos mesmos símbolos defendidos no filme de 1948. Era aquilo que o indivíduo W. Disney acreditava ter visto em Marceline, e idealizado, e após 1941, com sua politização, era aquilo que a nova ideologia promovida pelo governo desejava passar, a necessidade de transformar a América grande de novo¹³⁵. Se o filme apresentava esta mensagem de maneira passiva, o parque ativamente em sua arquitetura, compreendendo que seus “atores”, músicas e ambientação conquistava muito mais facilmente o coração dos *White Collars*.

“*Song of the South*” (1946), primeiro filme lançado após o fim da parceria com o governo, e tecnicamente, após a “liberdade” artística do estúdio, que não necessitava mais da

¹³³ Devemos pensar aqui a ideia da frase “*Make America Great Again*”, utilizada atualmente pelo governo Trump, mas utilizada também por outros políticos norte-americanos, tanto republicanos como liberais.

¹³⁴ Disneyland capitalizes on nostalgia by suggesting the turn of the century as an idyllic in the first land encountered through Main Street, USA. The limited defining of expectations concerning race, class, sexuality and religion for the so-called typical family prepares the way for the limited social structure exhibited in the new suburbia. (Texto original)

¹³⁵ A relação com o slogan da campanha de Donald Trump do seu segundo mandato é proposital, e será melhor debatida nas considerações finais do trabalho.

aprovação do governo, e da OCIAA, apresentava a segregação racial e o favorecimento da população branca diante das outras de maneira positiva, gerando um incômodo na sociedade, que até mesmo durante seu lançamento recebeu fortes críticas. O filme retrata uma família branca rica do *Deep South* norte-americano, mais especificamente das crianças desta família que aprendiam lições de vida por meio de histórias contadas por um sábio homem negro¹³⁶, que vive nas proximidades das plantações de algodão da família.

A figura deste homem, como seu nome, é diretamente inspirada nos contos do *Uncle Remus*, catalogadas pelo escritor Joel Chandler Harris (1848-1908), um conjunto de histórias e músicas passadas de forma oral pela população afro-americana do sul norte-americano. *Uncle Remus* surge como uma típica figura racista que o diretor Spike Lee (1957-) vai denominar de *black magic* (negro mágico/o homem negro mágico), no qual o homem negro, sempre um personagem secundário, vai demonstrar seus poderes mágicos e sábios, para ajudar os reais protagonistas, os homens brancos. Embora presente no filme, *Uncle Remus* é apenas uma escada para a melhora pessoal dos protagonistas brancos, sendo seu personagem ausente de quaisquer características humanas, ou profundidade.

O homem negro, como subserviente do homem branco, tornou-se popular com a consolidação do novo “*American Way*” nas novas mídias. Tanto nas revistas *Time* e *Life*, promovidas por Henry Luce, tirando a imagem de atletas, homens e mulheres negras raramente apareciam nas reportagens. Observando as propagandas nestas revistas, vemos um gigantesco destaque para a figura da *Aunt Jemima*, uma mulher negra que fala com um sotaque do *deep-south* norte-americano, sempre vestida nas propagandas de empregada, atendendo as necessidades das famílias brancas *White-Collars* que estão sempre atrasadas para o trabalho, ou a vida rápida do novo capitalismo.

A personagem, assim como *Uncle Remus* ganhou tanta importância popular entre a classe média norte-americana, que com a inauguração do parque em 1955, é criado a *Aunt Jemima's Pancake House*. O restaurante oferecia obviamente a famosa panqueca da Tia Jemima, contudo, não é este o principal ponto, em inúmeras imagens de divulgação deste local, podemos ver atrizes negras, vestidas como a *Aunt Jemima*, servindo famílias brancas, ressaltando a ideia novamente que o parque feito por Disney permitia colocar todos os símbolos do novo “*American Way*” propostos de maneira passiva por outras mídias, como as propagandas em revistas sobre as panquecas, em algo ativo, as famílias que visitavam o

¹³⁶ A preconceituosa ideia do homem negro sábio é muito comum nas histórias populares norte-americanas, sendo *Uncle Remus* um dos principais símbolos racistas desta visão deturpada do passado escravocrata dos Estados Unidos.

parque de certa forma “entravam” no mundo criado pelas propagandas. Este processo retroalimentavam as mídias passivas, criando um sentimento de pertencimento muito mais forte.

Os visitantes brancos e bem-vestidos vistos no programa da Disneylândia tipificam a população visível da América do pós-guerra, tanto na Disneylândia quanto em outras obras da Disney. Além disso, a apresentação de narrativas de tempo e lugares dentro das terras da Disneylândia se dirige a um espectador específico, ignorando expressamente os marcadores distintivos de raça, classe, sexualidade, gênero e nacionalidade, criando um visitante uniforme. Algumas das atrações da Adventureland e da Frontierland criam uma alteridade presumida e uma atitude colonialista em relação aos povos e à cultura retratados.¹³⁷ (DOUGHERTY, 2012, p. 14)

A capacidade de utilizar símbolos preconceituosos e segregacionistas, interessantes para a perpetuação do *status quo* de forma sutil, invisível, diferenciou Walt Disney dos outros artistas da época, como também, dos outros empresários do poder cultural. Esta segregação fortalecia diretamente a ideia de “escolhido” dos *White Collars*, que eram no parque, colocados como a raça escolhida, pela qual todas as outras deveriam servir. Este sistema reforçava a ideia de que, aceitando as explorações trabalhistas do novo capitalismo pela recompensa de viver nos subúrbios, o mesmo seria agraciado com o prestígio perdido das antigas gerações, atrelando-se a ideia religiosa antiga dos protestantes dos eleitos, contendo-a no preceito de Bourdieu de *Habitus* (não era a religiosidade que permanecia, mas a ideia de ser superior a outros, ser escolhido diante dos não agraciados divinamente).

A compreensão de que as animações e produções do estúdio estavam ligadas diretamente com a produção nos parques nos impulsiona a compreender melhor como se destacou a produção do estúdio na década de 1950. Dividimos a produção dos estúdios Disney cinematograficamente por meio de frases que representam um consenso na historiografia do estúdio, e estão diretamente ligadas a política interna dos Estados Unidos e o quanto o estúdio conseguia se conectar e influenciar a mentalidade do público norte-americano.

Até o fim da década de 1940, os estúdios haviam passado por quatro fases, duas delas muito bem definidas. As duas primeiras, o período de produções mudas (1923-1927), tendo seu foco produções de “*Alice’s in Wonderland*”, e a pré-era de ouro (1928-1936) com a estreia

¹³⁷ The White, well-dressed guest seen in the Disneyland program typify the visible population of postwar America, both at Disneyland and in other Disney work. Additionally, Disneyland’s presentation of narratives of time and places within the lands addresses a targeted spectator, expressly ignoring distinguishing markers of race, class, sexuality, gender, and nationality and creating a uniform visitor. Some of the attractions in Adventureland and Frontierland create an assumed otherness and colonialist attitude toward the peoples and culture depicted. (Texto original)

do personagem Mickey Mouse em “*Steamboat Willie*” (1928), não tem datações muito bem definidas, como também seus nomes, sendo ignorada por muitas matérias internacionais. Estes períodos estão diretamente ligados com a evolução da animação e seu amadurecimento como uma mídia independente, que não deveria apenas ser considerada um produto inferior passado antes de um longa-metragem. Após a criação de Mickey Mouse, e das animações sonorizadas, passamos a ver simbolismos mais claros da política norte-americana nas obras, entretanto nada que representasse o desejo de modificar ou consolidar o novo “*American Way*” na população.

A primeira grande era do estúdio, *The Golden Age* (1937-1942), destaca-se pela criação dos primeiros longas animados, sendo “*Snow White and the Seven Dwarfs*” (1937) o grande marco que inicia a fase, e o filme mais bem-sucedido de sua duração. A Era de Ouro embora tenha destaque por sua importância para o estúdio, transformando-o de um estúdio de médio para pequeno porte, para uma grande empresa instaurada em Burbank, também se destacou por ser uma fase em seu fim demarcada pela sua desconexão entre produção e o público, este último também incluindo os funcionários do estúdio. A greve dos animadores de 1941, atrelada a perda de público pela perda do mercado europeu e desconexão com a população norte-americana, demarcaram um conjunto de prejuízos financeiros ao estúdio e uma forte politização de suas produções, dando início a sua próxima fase.

The Wartime Era (1943-1949), ou Período da Guerra, tem seu início com o lançamento do primeiro filme produzido pela OCIAA, “*Saludos Amigos*”¹³⁸ (1943), entretanto, é possível afirmar que ela tem indícios de seu início desde as viagens feitas por Walt Disney e sua equipe para a América do Sul em 1941, e as primeiras animações encomendadas pelo governo lançadas antes. Neste momento, é definido que Walt Disney aceita, de forma pragmática, a necessidade de se aliar ao poder político e econômico caso desejasse manter a continuidade do seu estúdio e de suas produções, a sua participação na HUAC em 1947 justifica este argumento, no mesmo ponto em que a sua visão política é mais destacada em suas obras, como nos “*Song of the South*” (1946) e “*So Dear to My Heart*” (1948).

O Período de Guerra estende-se por mais alguns anos após o fim da Segunda Guerra Mundial, e por acreditar que os filmes constituídos por coletâneas de curtas ou por curtas atrelados a cenas intercaladas filmadas com atores reais são consequências da crise financeira instaurada pela guerra. Aqui, apresento uma visão distinta, na qual eu observo que a datação

¹³⁸ Aqui utilizo a data do lançamento do filme nos Estados Unidos, respeitando a datação desta fase que tem início oficial neste período.

se deve a um período de amadurecimento do pensamento e capacidade de comunicação simbólica após o fim do contrato com a OCIAA. Filmes como “*Song of the South*”, embora claros em apreciar uma visão ideológica defendida pelo governo, era pouco sutil, sendo no mesmo período considerado racista, e tendo problemas com seu lançamento. Com a perseguição das vozes dissidentes, acusadas de comunistas, W. Disney também aprimorou a forma de contar histórias, “*So Dear to My Heart*”, próximo ao fim desse período, possui uma mensagem muito mais sutil que a Canção do Sul, todavia, ainda estava muito longe da “invisibilidade”¹³⁹ que era almejada.

A datação, comumente utilizada para demarcar as fases do Estúdio Disney, permite-nos compreender como W. Disney era um agente fundamental nesta mentalidade, e como sua presença ou ausência era no momento, de grande relevância para toda a empresa. A década de 1950 dá início a *The Silver Age* (1950-1967), ou A Era de Prata. Esta foi a segunda explosão de popularidade do estúdio, com a volta da produção de longas animados completos, não sendo mais a coletânea de curtas animados. Diferente do que havia acontecido na Era de Ouro, em que “A Branca de Neve e os Sete Anões” foi o único gigantesco sucesso comercial, seguido de contínuos fracassos em bilheteria, os filmes produzidos na Era de Prata eram de forma seguida a seus lançamentos crescentes sucessos de público e crítica.

Tendo seu início com “*Cinderella*” (1950), um gigantesco sucesso, que inspirou a criação do *Cinderella Castle* no parque de Orlando, *Walt Disney World Resort*. A fase tem como sequência as animações, “*Alice in Wonderland*” (1951), “*Peter Pan*” (1953), “*Lady and the Tramp*” (1955), “*Sleeping Beauty*” (1959), “*One Hundred and One Dalmatians*” (1961), “*The Sword in the Stone*” (1963), “*The Jungle Book*” (1967). Fora um período muito lucrativo para as produções de filmes longa-metragens, em destaque “*Mary Poppins*” (1964), baseado no famoso livro de Pamela Lyndon Travers (1899-1996), que se tornou rapidamente um sucesso entre as crianças, popularizando os livros da autora e a personagem da babá inglesa mágica.

A década de 1950, destaca-se por uma nova roupagem dos filmes, que funcionaram como propagandas veladas da nova ideologia do governo, tendo em suas histórias de superação mensagens como a meritocracia do *Self-Made Man*. Os filmes trabalhavam em quase sua maioria famílias e arquétipos familiares conservadores, quando se passavam nos Estados Unidos da década de 1950, os *White Collars* eram protagonistas, quando não,

¹³⁹ A invisibilidade aqui defendida é a capacidade de utilizar o *habitus* e os símbolos que compõem a sociedade, os significando e ressignificando conforme seus interesses, de forma sutil, impossibilitando sua contrariedade.

protagonistas brancos e europeus, tendo apenas “*The Jungle Book*” como exceção. “*Cinderella*”, sendo o primeiro filme desta era, inicia sua abordagem com o poder do esforço e superação, e que, em algum momento, ocorrerá um ponto de virada, o conceito de meritocracia e de *Self-Made Man*.

Mesmo nos longas-metragens da década de 1950, a Disney enfatiza as qualidades presentes na persona de Walt. Em 1950, Cinderela, a transformação da personagem-título de trabalhadora pobre para a segurança financeira e doméstica, reflete a ênfase política de Walt no triunfo capitalista, bem como na realização do Sonho Americano por meio de seu casamento ambicioso.¹⁴⁰ (DOUGHERTY, 2012, p. 30)

Este período tem seu fim com a morte de W. Disney em 1966, devido a um avançado câncer no pulmão, descoberto muito tarde. A morte do fundador do estúdio nos permite observar a forma em que sua influência e mentalidade, embora o mesmo não desenhasse ou dirigisse nenhum filme, era fundamental para a produção de todas as obras, sendo elas continuidades de seu pensamento. Isto é corroborado com a seguinte fase passada pelo estúdio, denominada *The Bronze Age* (1970-1988). Os filmes produzidos neste período, embora sejam considerados clássicos atualmente foram rejeitados em sua época pela crítica e, principalmente, pelo público, demonstrando que, sem a capacidade do criador do estúdio de sofisticadamente unificar os símbolos do período, e moldar a mentalidade da população, conforme os interesses do poder político, os filmes tendiam a fracassar.

Podemos utilizar os períodos seguintes de crises e sucessos que o estudo possuiu até o período atual como uma constatação dos períodos em que as animações agraciaram a visão política vigente no momento, e soube conectar isso com o público norte-americano. Após a fracassada Era do Bronze, na década de 1990 temos a *The Disney Renaissance* (1989-1999), uma das fases mais bem-sucedidas dos Estúdios até hoje. O período em questão coincide com importantes mudanças políticas no governo e na sociedade norte-americana, o fim do conservador e conturbado governo de Ronald Reagan (1911-2004), deu espaço para o breve governo de George H. W. Bush (1924-2018), e a ascensão do governo neoliberal de Bill Clinton (1946-), esta ascensão do neoliberalismo conectou-se com a dissolução da União Soviética e a “vitória” dos Estados Unidos da Guerra Fria. A população norte-americana acreditava observar um novo mundo a ser explorado, no qual os Estados Unidos poderia ser um líder a ser seguido.

¹⁴⁰ Even in the feature length films of the 1950s, Disney emphasizes qualities seen in Walt’s persona. In 1950, Cinderella, the title character’s transformation from poor worker to financial and domestic security reflects Walt’s political emphasis on capitalist triumph as well as the achievement of the American Dream through her aspirational marriage. (Texto original)

Os filmes da *Renaissance* expandem de maneira ainda não vista a representação cultural de outros países, entretanto, os americanizando. “*The Little Mermaid*” (1989), baseado no conto de Hans Christian Andersen (1808-1875), é de todos o mais contido territorialmente, “*Beauty and the Beast*” (1991) vai transformar a obra do francês Jean Cocteau (1889-1963) em uma obra americanizada, cuja cultura francesa e idioma ficam em segundo plano¹⁴¹. Este processo segue para os filmes “*Aladdin*” (1993), “*The Lion King*” (1994), “*Pocahontas*” (1995), “*The Hunchback of Notre Dame*” (1996), “*Hercules*” (1997), “*Mulan*” (1998), “*Tarzan*” (1999), todos estes trabalham a cultura local em segundo plano, sendo a cultura americana o principal. “*Hercules*”, por exemplo, embora se passe na Grécia, seguindo o conto helênico clássico, é um musical *Negro Spiritual*, um gênero norte-americano voltado a música gospel da população negra.

A era da *Renaissance* perfeitamente internalizou o pensamento neoliberal em evidência na década de 1990, colocando os Estados Unidos no centro da globalização mundial. O sucesso de público enfatizou que o interligamento com o pensamento político vigente estava diretamente relacionado com o sucesso da bilheteria interna nos Estados Unidos, que era a principal forma de receita dos filmes.

Em 1955, ano da abertura do Disneyland, os estúdios de animação Disney lançaram um novo longa metragem animado, “*Lady and the Tramp*” (1955). Ao compreender que, as “eras” de sucesso que o estúdio passou ao longo de toda sua existência, estavam diretamente ligadas à política vigente, e tendo este filme sendo produzido durante a Era de Prata, um dos mais bem-sucedidos períodos do estúdio, devemos observá-lo não apenas como uma simples animação infantil, mas como uma fonte histórica, uma propaganda da nova ideologia norte-americana, em sua consolidação por meio da cultura.

O filme conta uma simples história sobre dois cachorros de mundos diferentes que acabam se apaixonando, com dois núcleos principais, passando-se tanto nos *suburbs* como no *downtown* de uma grande cidade, provavelmente Nova York. O primeiro núcleo a aparecer na história é o dos subúrbios, somos apresentados à protagonista feminina, *Lady*, uma cadela da raça Cocker Spaniel Americano, que é comprada por uma família de *White Collars*. Enquanto no segundo núcleo, somos apresentados ao “*Tramp*”, um cachorro sem raça definida, provavelmente um Terrier, que vive no centro desta grande cidade racialmente miscigenada, como ele.

¹⁴¹ A primeira música deste filme, Bonjour é um claro exemplo de como apenas pequenas palavras em francês e arquitetura local são colocadas como segundo plano, não afetando a história. O remake feito pelo estúdio em 2017 escancara este fato ao escolher Emma Watson (1990-) como protagonista, e nenhum francês nos papéis principais.

A obra de W. Disney sempre se destacou pela antropomorfização, a base sempre sendo a unificação de características humanas (sociais e raciais) com características animais. Os animais antropomorfizados da Disney são a base do seu sucesso inicial, tendo Mickey Mouse seu principal expoente, que embora tenha a aparência de um rato, anda em duas pernas e tem a voz e parcialmente a personalidade de seu co-criador. O mesmo não fora criador desta técnica, obras como “*Animal Farm*” (1945) do escritor inglês George Orwell (1903-1950), já colocavam como protagonistas animais antropomorfizados.

Para Orwell, os animais serviam como metáforas para estruturas éticas do homem, que possuía características animais, como as ovelhas, que seguiam o rebanho, ignorando sua individualidade, e abandonando a liberdade de pensar. A diferença para esta e outras obras como a de Disney é o peso que é dado na antropomorfização, enquanto para Orwell as características animais servem como base para representar o homem, nas obras de Disney apenas a aparência animal é utilizada, sendo eles praticamente desprovidos de desejos animais. Poucos personagens fugiam deste intermediário, e esta fuga estava profundamente limitada à ausência de certos personagens na trama.

Podemos, por exemplo, comparar dois personagens que são cachorros: Pluto, o cachorro de Mickey, e Pateta, o amigo bonachão do ratinho. Pateta, embora seja um cachorro, não possui nenhuma característica de sua espécie, nunca latindo ou uivando, anda de duas patas e se veste normalmente, sendo então apenas um homem, em um avatar animalesco. Pluto, entretanto, é um animal, que se comporta como um na maioria das animações, latindo e perseguindo pequenos animais, entretanto, ao ser colocado em histórias próprias, o mesmo ganha características humanóides, como personalidade e inteligência, nunca passando a, contudo, andar em duas patas, e comporta-se como o Pateta. É fundamental compreender esta base, ao analisar o filme “*Lady and the Tramp*”, no ponto em que, embora os animais principais da trama sejam animais, andando em quatro patas, latindo ou miando, dependendo da espécie, eles não estão próximos do que é o Pluto, mas sim do Pateta e Mickey, tendo suas características humanas como função principal na trama.

Ao analisar os personagens como humanos em avatares animais, permitimo-nos elucidar os simbolismos que carregam este filme, e fundamentam o pensamento de W. Disney na década de 1950. No núcleo da personagem Lady, outros dois cachorros, vizinhos da sua residência fazem companhia para a cadela, Jock, um Scottish Terrier, uma raça como o nome sugere, proveniente da Escócia, e Trusty, um Bloodhound, raça proveniente da França e Bélgica. Ambos cachorros são europeus em avatares caninos, Jock é um escocês, com todos os arquétipos racistas que este povo anglosaxão possuía nos Estados Unidos, como sua

agressividade, Trusty por outro lado, representa a velhice do europeu em comparação ao norte-americano, como um inglês ou francês que perdeu seus impérios após as duas guerras mundiais, ele é um Bloodhound que perdeu seu olfato. Ambos, representam a “nobreza angloxsã” que era tão almejada no novo “*American Way*”, figuras antigas e ultrapassadas, mas que ensinam e acompanham a nova nobreza, a Lady, uma *White Collar*.

Enquanto as características simbólicas dos anglosaxões são ressaltadas como nobres e bem-educadas, no núcleo que acompanha o *Tramp* vemos o completo oposto. O filme nunca deixa claro qual cidade se passa a trama, mas trata-se de uma cidade no qual o grande centro urbano é povoado por imigrantes, como os dois imigrantes italianos que preparam um jantar romântico para os cachorrinhos *Tramp* e *Lady*. Os cachorros desta parte do filme também são imigrantes, próximo ao fim do filme, após *Lady* ser aprisionada pela carrocinha, ela conhece os amigos de *Tramp*, sendo eles, *Toughy*, da raça mutt, *Pedro*, um chihuahua, com forte sotaque mexicano, *Boris*, um borzoi russo, *Bull*, um bulldog e *Peg*, uma chinesa crested, ex-namorada de *Tramp*.

Estes cachorros presos representam o que seria a escória da sociedade, inicialmente temos os imigrantes, *Pedro* e *Boris* representam etnias totalmente rejeitadas pela sociedade norte-americana, e que nunca teriam direito de conviver nos mesmos ambientes que *Lady*. O mesmo com *Toughy* e *Bull* que embora não representem imigrantes, representam a classe trabalhadora, como podemos comprovar pelo linguajar que utilizam, mesmo sendo americanos, não são os americanos idealizados. É necessário observar com mais cuidado *Peg*, que tem os propositais trejeitos de uma prostituta e viciada, é ela que ensina para *Lady* os perigos de andar com *Tramp*, e de como ela (*White Collar*) não deveria se misturar com este tipo de animal, e de como aquele ambiente não era inferior a ela.

O filme conclui-se com uma mensagem muito próxima aos ideais iniciais do anglosaxonismo, no Período de Unificação, que os imigrantes e classe trabalhadora deveriam se americanizar, contudo, como coloca a cena de *Lady* na prisão, nem todos possuíam este direito. O *Tramp* no final é adotado pelos *White Collars*, passando a assumir as características culturais desse grupo, passando a assumir família, todavia, apenas ele, de todos os cachorros da cidade passa por esta mudança, que para o filme é positiva. Observamos uma representação da ideia do *self-made man*, como forma de presentear os grupos presos na prisão com a esperança de que alguns poderiam elevar sua condição social, mesmo que, ao mesmo tempo, o filme afirme o contrário.

A racista colocação de superioridade dos *White Collars*, e dos anglosaxões ante as outras populações na obra é passada de maneira sutil, que apenas a antropomorfização dos

personagens permite. A justificativa para isto seria que não se estava desmerecendo o povo mexicano, ou do leste-europeu ou então a classe trabalhadora diretamente, mas apenas falando de cachorros de rua, em detrção a um cachorro doméstico. Ou mesmo, como o próprio W. Disney afirmava¹⁴², seus filmes eram apolíticos, sendo seu foco apenas criar mundos e contar histórias. O filme comportava-se em seu período de lançamento como uma propaganda da vida nos subúrbios, algo a ser almejado no final, até mesmo pelos rejeitados como *Tramp*, e diferente das propagandas presentes na revista *Time* e *Life*, ele não anunciava esta sua característica ao público.

A busca por *Tramp* no fim do filme para uma vida melhor nos *suburbs* coincide com a busca da população norte-americana pelo parque da Disney, e um mundo onde a realidade daquele filme fosse real. Ao mesmo tempo, ao unificar os desejos da população de acreditar na ascensão social, como também, confirmar uma superioridade dos *White Collars* no parque, criava uma linha única de pensamentos em todos seus produtos. Tanto as animações, e produções de televisão, quanto os parques passam a se retroalimentar, fortalecendo e consolidando para o público consumidor o novo “*American Way*” como única ideologia possível. É neste movimento que, ao se colocar ao centro de todas as produções, W. Disney também se consolida como uma das maiores autoridades do pensamento e da cultura norte-americana.

Reiterando os valores propagados pela construção do espaço suburbano, Walt criou um elo entre sua própria identidade e a dos moradores do subúrbio. Esse vínculo estabeleceu o confiável Walt como um "homem comum" identificável e preparou o cenário para que ele servisse à comunidade construindo um espaço para celebrar a união familiar na Disneylândia.¹⁴³ (DOUGHERTY, 2012, p. 28)

As diversas formas de tentar compreender a mentalidade do suburbano norte-americano da década de 1950, são observadas por meio das mídias dominantes, e a visão das elites sobre este grupo, as propagandas nas revistas *Life* e *Time* são reflexos disto. A dificuldade está em encontrar uma produção criada pelos suburbanos, que apresente os reflexos desta consolidação midiática sobre eles. O impacto de W. Disney na consolidação do novo “*American Way*” na década de 1950, dentre outras coisas, com a criação da *Disneyland*,

¹⁴² Neste ponto eu cito indiretamente o próprio discurso feito por W. Disney diante a HUAC sobre seus filmes não serem politizados, fala que não foi modificada desde então por ele.

¹⁴³ Reiterating the values propagated through the construction of suburban space, Walt created a link between his own identity and that of the suburbanites. This tie established the trusted Walt as relatable “everyman” and prepared the stage for him to serve the community by constructing a space to celebrate family togetherness in Disneyland (Texto original)

permitiu a criação de um dos registros mais importantes da visão dos *White Collars* feita pelos *White Collars*, o filme caseiro “*Disneyland Dream*” (1956).

Gravado em 1956 por Robbins Barstow (1919-2010), um diretor amador de filmes caseiros, “*Disneyland Dream*” conta a história do próprio Robbins Barstow e de sua família, que após conseguirem por meio de um concurso ingressos para ir até *Disneyland*, preparam uma viagem em família. O filme é um documentário mudo, marcado pela participação direta de todos os membros da família, tendo sido em 1995 narrado pelo próprio Barstow.

O filme ao mesmo tempo deseja percorrer um “roteiro”, é também uma montagem de momentos íntimos da família, como os mesmos assistindo televisão dentro de casa juntos. Isto fez com que o filme ganhasse importância para a historiografia norte-americana, tendo em 2008 selecionado pelo governo norte-americano para estar incluso no *National Film Registry* (NFR), sistema de preservação nacional de filmes do país.

São nestes momentos íntimos da família que podemos ver a capacidade de W. Disney de se introduzir para dentro dos lares norte-americanos, como em uma das primeiras cenas em que os Barstow estão sentados em frente a televisão, e todas as crianças estão vestidas como as crianças do *Mickey Mouse Club*. A ideia perpassada pela obra é de que, tanto as crianças quanto os pais desenvolveram o desejo de ver o mundo mágico criado por W. Disney, no qual eles só podiam até então acompanhar pela televisão, e a visita a *Disneyland* seria uma realização dos seus sonhos.

O amor fervoroso às produções do estúdio é a demonstração de uma ligação deste público com os símbolos passados pelo mesmo na última década, no qual os Barstow seria o modelo de família perfeita que estava sendo construída na sociedade norte-americana desde o início do século. Esta família refletia um projeto de estruturação social e familiar, sendo composta por pessoas brancas, de origem anglo-saxã, formadas por um casal heterossexual, como também vivendo nos *suburbs*, iguais aos vistos no filme mais recente do estúdio “*Lady and the Tramp*”. Não apenas esta família, mas todas as outras que aparecem durante o filme seguem o mesmo modelo, e expandem a ideia de comunidade, em que os *White Collars* sentiam-se incluídos, como quando vemos toda a vizinhança celebrar a viagem deles, mesmo que não estivessem diretamente participando.

A nova estruturação econômica também é fundamental para a compreensão desta família, no qual a realização do seu sonho baseia-se na compra do *Scotch tape*, uma marca de fitas adesivas, o consumo passa a ser um passo para a realização dos desejos, estes criados por W. Disney.

Como um indicador desse ideal doméstico, moradores suburbanos, como os Barstows, indicam bases econômicas de classe média para suprir as necessidades financeiras sem exceder a riqueza. O aumento da renda familiar média ultrapassou em muito o custo de vida durante a década de 1950, levando a um excesso de renda disponível para a classe média. Como visto no hobby do pai de cinema e no aparelho de televisão na sala de estar, passando pela possibilidade de comprar vários pacotes de fita adesiva para o concurso, os Barstows demonstram esse conforto financeiro moderado.¹⁴⁴ (DOUGHERTY, 2012, p. 39)

O consumismo apresentado em “*Disneyland Dream*” está diretamente ligado à unidade familiar, a bonança econômica encontrada na década de 1950 atrela os momentos de união da família a dois momentos. Primeiramente, ao consumo dos produtos culturais, como quando todos assistem juntos à televisão. Estes produtos, principalmente relacionada às produções dos Estúdios Disney, que expandia seus domínios por meio do merchandising, produtos licenciados, da forma em que as crianças Barstow vestidas com produtos do *Mickey Mouse Club*. Observamos os mesmos passarem de simples espectadores, para indivíduos totalmente dedicados a mensagem ali passada, e, em conjunto com os pais, que também estavam assistindo, seguiam fielmente as mensagens passadas na série de televisão.

Este processo de integralização, permitia a fundamentalização do segundo momento, a glorificação do consumo. Aqui podemos continuar utilizando como exemplo as produções dos estúdios Disney, analisando as propagandas produzidas em “*Walt Disney’s Disneyland*” com personagens da empresa. Ao momento em que a família passa a considerar W. Disney membro integrante do seu conjunto familiar, observar uma propaganda como a da pasta de amendoim *Peter Pan P-Nuttiest*, utilizando o conhecido personagem do filme “*Peter Pan*” (1953), leva a compra do produto tornar-se quase obrigatória, sendo uma recomendação feita por um amigo, um parente próximo. A compra do produto não estava mais relacionada a ele próprio, mas a manutenção de toda uma *simulacra*, que simbolizava os momentos de comunhão da família.

Devemos, entretanto, compreender que as propagandas que colocavam a família no centro de sua abordagem eram vistas desde o início da década de 1940 nas revistas *Time* e *Life*. Mas é com a década de 1950, que o poder cultural consolida esta mensagem, ao colocar que a única forma de vivenciar o mundo idealizado visto nos programas, o ápice da vida como *White Collar*, era consumindo. Para os Barstows, consumir não era apenas um processo

¹⁴⁴ As a marker within this domestic ideal, suburbanites, such as the Barstows, indicate middle class economic foundations of meeting financial needs without exceeding wealth. The rising median family income far outpaced living costs during the 1950s, leading to an excess of disposable income for the Middle Class. As seen in the father’s film hobby and the television set in the living room, to the ability to purchase numerous packages of Scotch Tape for the contest, the Barstow’s displays this tempered financial confort. (Texto original)

influenciado pela mídia, mas a única forma dos mesmos conseguirem justificar sua coesão familiar, a vida nos *suburbs*, e aceitar o fim dos princípios que fundamentavam o antigo “*American Way*”. Em resumo, eles não consumiam porque estavam juntos em família e necessitavam de mais objetos, eles consumiam para se unificar em uma família feliz.

Ao observar todas as outras famílias comemorando a viagem deles até a Disney, o sentimento de coletividade daquele grupo é na verdade um sentimento individualista. Os seus vizinhos não estão felizes porque os Barstows conseguiram a viagem, mas devido a observarem que, o consumismo que formalizou e justificou a construção familiar deles, pode também ser recompensada no futuro. Não encontramos a alegria pela realização do outro, mas a felicidade de conseguir ter esperança para uma futura realização pessoal, um preceito que estava diretamente ligada ao conceito de *Self-Made Man*.

O filme ao retratar as estruturas que formavam a periferia do parque, os hotéis, lojas, aeroporto, servia abertamente como uma propaganda para as famílias norte-americanas. O ápice da viagem familiar, e do consumismo, está em visitar os parques em *Disneyland*, que como o chefe da família e narrador da história coloca, o momento em que “*A magia ganha o lugar*”¹⁴⁵. Eles não são tratados pela administração como qualquer visitante, recebendo considerável destaque, até mesmo aparecendo na primeira página do jornal que era distribuído internamente. O documentário, criado por Barstows, permite-nos observar como W. Disney conseguiu cooptar as famílias norte-americanas a acreditarem no *American Dream*, e de que forma a propaganda era essencial para que se popularizasse a ideia que era possível realizar este sonho, caso eles fossem até os parques.

O governo norte-americano necessitava diretamente de participar deste processo, fazer com que sua popularidade e manutenção estivesse diretamente ligada com o fortalecimento e consolidação do novo “*American Way*”. Desde a Segunda Guerra Mundial, W. Disney já se demonstrou um aliado necessário, capaz de moldar a mentalidade da população, a forte participação política na abertura dos parques em 1955 era uma demonstração da relação amistosa mantida entre este agente do poder cultural com o poder político. Faltava para o estado norte-americano a capacidade de comunicação, e os estúdios Disney estavam na década de 1950 oferecendo esta parceria, como demonstra uma correspondência interna do FBI de 16 de dezembro de 1954, para o diretor do FBI, J. E. Hoover, do então SAC do FBI de Los Angeles:

O Sr. DISNEY estabeleceu recentemente um acordo comercial com a American Broadcasting Company - Paramount Theaters, Inc., para a

¹⁴⁵ The spell take place (Texto original)

produção de uma série de programas de televisão, cuja filmagem, em sua maioria, está prevista para a Disneylândia, um parque de diversões multimilionário que está sendo construído sob a direção do Sr. Disney nas proximidades de Anaheim, Califórnia. O Sr. DISNEY concedeu aos representantes deste escritório acesso total às instalações da Disneylândia para uso em assuntos oficiais e para fins recreativos.¹⁴⁶

Entretanto, as tratativas tornam-se mais frequentes e diretas no ano de 1956, sendo demarcadas por duas distintas tentativas dos Estúdios Disney de demonstrarem utilidade e proatividade ao governo norte-americano. Segundo a carta do agente do FBI, M. A. Jones, para o também agente do *Bureau*, Mr. Nichols, datada de 20 de janeiro de 1956, Jones buscava autorização para continuar as tratativas iniciadas pelo Estúdios, tendo sido enviado alguns dias antes, por Mr. Jerry, representante de W. Disney. Mr. Jerry, segundo o documento, havia participado de um *tour* guiado pelos escritórios do birô, e ficado totalmente encantado. A visita, pelo que fica subentendido, é respondida alguns dias depois, por parte da empresa com uma proposta de filmagens para a inclusão do FBI no “*Mickey Mouse Club*”, como também, é visto logo depois uma proposta para a inclusão da agência em um dos parques na *Disneyland*.

Sobre a primeira proposta, a inclusão da agência no programa televisivo, é destacado, de relatórios anteriores, a gigantesca audiência que o programa possuía na época:

Ele apresentou seu plano ao Agente Kemper. Disse que a Walt Disney Productions patrocina um programa de televisão infantil transmitido pela American Broadcasting Company entre 17h e 18h. O programa tem uma audiência de 20 milhões de pessoas.¹⁴⁷

Os números são gigantescos se compararmos até mesmo com os dias atuais, entretanto, cabe ressaltar que estamos falando da primeira década da popularização dos televisores. O *Disney Mouse Club* monopolizava a audiência no horário, sendo o principal programa televisivo voltado para o público infantil no período. Esta informação já havia sido notada pelo poder econômico, no qual a própria carta feita pelo agente Jones, coloca uma lista dos já então patrocinadores do show, contendo nela as principais empresas do ramo alimentício do período.

¹⁴⁶ Mr. DISNEY has recently established a business with the American Broadcasting Company - Paramount Theaters, Inc., for the production of a series of television shows, which for the most part are scheduled to be filmed at Disneyland, a multimillion dollar amusement park being established under Mr. Disney's direction in the vicinity of Anaheim, California. Mr. DISNEY has volunteered representatives of this office complete access to the facilities of Disneyland for use in connection with official matters and for recreational purposes. (Texto original)

¹⁴⁷ He presented his plan to Agent Kemper. He said that Walt Disney Productions sponsors a television show over the American Broadcasting Company between 5:00 and 6:00 P.M. for children. The program has an audience of 20,000,000. (Texto original)

O primeiro programa ofertado para a televisão serviria diretamente como uma propaganda do FBI para o público infantil, pensado em criar uma imagem pública de seus agentes de seres infalíveis, que sempre acertam os tiros nos alvos, e coletam as informações públicas com as digitais apenas por fins humanitários, preocupando-se sempre com o bem-estar dos americanos. O programa também desejava a participação de criança junto com os agentes reais do FBI, é, até mesmo, oferecendo a que estas crianças fossem filhos de funcionários do Birô, as crianças pelo que se dar a entender, diante as poucas descrições da ideia, acompanhariam os funcionários realizando suas façanhas, sendo a voz e olhar do público na tela.

É na carta de Mr. Mason para Mr. Tolson de 7 de março de 1956 que temos melhor descrição do que seria a proposta pelos organizadores do *Disneyland*. Aqui não temos o nome do funcionário dos Estúdios Disney que iniciou a tratativa com o FBI, mas compreendemos que já era um assunto discutido entre seus agentes lotados em Los Angeles e região, provavelmente, pela carta anterior, seria Mr. Jerry. A proposta oferecida se daria diante de uma adição feita no parque *Science of Tomorrow*, área voltada para a tecnologia e a celebração do futuro e das novidades do séc. XX. Segundo Mr. Mason:

Ele levantou a questão se seria possível preparar uma exibição ou demonstração de como a ciência é empregada pelo FBI na aplicação da lei por meio de sua Divisão de Laboratório e Identificação.¹⁴⁸

Este pequeno demonstrativo do laboratório de investigação, como também a importância da agência para W. Disney é ressaltada nominalmente pelo agente Mason. Não temos aqui muitos detalhes da situação em que esta conversa entre o dono dos estúdios Disney e Mr. Mason ocorreu, ou se fora mesmo um diálogo com o agente Mason, ou outros agentes do FBI que não foram citados na carta, provavelmente a última opção, já que a correspondência é escrita num formato de relato indireto. O que torna isto especial então, não é a veracidade total das falas, mas por colocar W. Disney, indivíduo, no centro destas negociações, e de como ele buscava esta aliança com o governo, que demonstrava no ano de 1956 ainda relutante, embora admitisse em outras fontes, ter tido ótimas parcerias com o mesmo. Citando o documento:

W. Disney declarou que o FBI é o líder nesse campo e que suas operações são de grande interesse para todos os americanos, especialmente para os jovens. W. Disney comentou que, no passado, agências governamentais relutaram em participar de qualquer

¹⁴⁸ He raised the question as to whether it would be possible to prepare a display or demonstration of how science is employed by the FBI in law enforcement through its Laboratory and Identification Division. (Texto original)

exibição de natureza comercial em que se cobrasse ingresso para entrar em uma área específica, mas queria apresentar essa ideia a Malone para que fosse repassada ao Bureau para determinar a reação do Diretor.¹⁴⁹

Este documento continua, quase como em anexo, citando também o oferecimento do programa de televisão. Mr. Mason é muito mais direto na participação de W. Disney do que o agente M. A. Jones, colocando novamente o indivíduo, dono dos estúdios, como um dos principais motivos para o oferecimento do quadro no “*Mickey Mouse Club*”, como o mesmo afirma:

II. Disney também mencionou que sua empresa está atualmente produzindo uma série de televisão conhecida como "Mickey Mouse Club", transmitida diariamente pela American Broadcasting Network. Este programa é voltado para o público infantil e é desejo de W. Disney familiarizar as crianças americanas com diversas oportunidades de emprego em diversas áreas de atuação americanas.¹⁵⁰

O espaço de mais de um mês entre as duas cartas, como também, a falta de conexão entre as duas, embora tratem do mesmo assunto, revelava um desinteresse da parte do FBI em dar continuidade com os planos de W. Disney, pelo menos em 1956. A carta escrita pelo agente Mason demonstra que já havia sido conversado dentro da agência este tema por inúmeros agentes, que chegaram a algum momento, a receberem diretas mensagens do dono dos estúdios. A resposta para esta procura veio naquele mesmo ano, com a recusa do alto escalão das duas propostas. Infelizmente, não conseguimos compreender com os dados atuais os motivos que levaram a recusa naquele mesmo ano, das possíveis hipóteses, o fim da “amizade” entre ambos é improvável, já que meses após a recusa, vemos uma troca cordial de cartas entre W. Disney e o diretor do FBI, J. E. Hoover.

Ao que parece, observando a continuidade das tratativas em 1957, a recusa no ano de 1956 tem como principal motivo um erro estratégico, a falta de uma visão da agência naquele momento das necessidades de se atrair o interesse e apoio popular, principalmente dos *Baby Boomers*. Em 1957, temos o vigésimo quinto aniversário do *FBI laboratory*, e, ao que parece, a chegada do período comemorativo incentivou ao alto escalão a mudar de ideia, e tornarem mais suscetíveis às negociações até então paralisadas. É neste contexto que encontramos a

¹⁴⁹ Disney volunteered that the FBI is foremost in this field, and its operations are of great interest to all Americans and particularly só the young people. Disney commented that government agencies have in the past been reluctant to participate in any display of a commercial nature where admissions are charged to enter a particular area but wanted to present this idea to Malone for relay to the Bureau to determine the Director's reaction. (Texto original)

¹⁵⁰ II. Disney also mentioned that his company is currently producing a television series known as the “Mickey Mouse Club” televised daily over the American Broadcasting Network. This program is designed for child audiences and it is Disney's desire to acquaint American Children with various employment opportunities in numerous fields of American endeavor. (Texto original)

carta produzida pelo agente Mr. Parsons para Mr. Tolson, em uma resposta a um relatório já feito anteriormente. O documento infelizmente não possui uma datação clara, entretanto, é possível afirmar devido a ser uma resposta a uma análise, e possuir uma tréplica sobre o mesmo, que fora escrito e enviado entre 1 a 8 de março de 1957.

A carta é interessante por dois motivos. Inicialmente, por declarar abertamente a importância que o FBI, e podemos também considerar, o governo norte-americano, dava aos Estúdios Disney como ferramenta de propaganda, ao afirmar que:

Acredito que o calibre dos documentários e filmes educativos preparados pela Disney Productions é reconhecido como sendo do mais alto nível, e devemos explorar mais a fundo a possibilidade de buscar publicidade para o Bureau por meio dos programas da Disney em comemoração ao aniversário do Laboratório. É claro que precisaremos de mais detalhes sobre o que seria necessário e também sobre o patrocínio comercial.¹⁵¹

O outro ponto, que não responde nossa dúvida, mas fortalece nossa hipótese que a recusa das propostas oferecidas em 1956 fora um erro de administração e visão política, do que uma briga entre os poderes, é a certa vergonha e incredulidade que Mr. Parson afirma no adendo da correspondência.

É claro que verei Hugo Johnson quando ele vier ao Bureau, e ele já me escreveu, conforme indicado na carta anexa. Isso representa uma situação bastante incômoda, visto que, até então, recusamos a Walt Disney Productions, conforme indicado no resumo do Sr. Jones de 20 de janeiro de 1956, também anexado. Acredito que, em vista da abordagem que foi feita agora, estamos praticamente em uma posição em que teremos que fazer algo e acho que teremos que explorar o assunto quando Johnson chegar.¹⁵²

A correspondência de Mr. Parson fora um sinal positivo para a produção de um programa especial para o “*Mickey Mouse Club*” sobre o FBI e a importância da agência para a segurança nacional. O programa fora totalmente revisado pela agência, tendo tido várias partes do seu roteiro censuradas ou substituídas, indicando um alto controle que o governo possuía em produções “propagandísticas”, entendendo sua importância na sociedade. O impacto do produto criado na sociedade não é algo fácil de definir, mas, como os próprios

¹⁵¹ I think the caliber of the documentary and educational films prepared by Disney Productions is recognized as being of the highest and we should further explore the possibility of seeking publicity for the Bureau through the medium of the Disney programs commemorating the anniversary of the Laboratory. We, of course, will have to have more details as to what would be involved and also as to commercial sponsorship. (Texto original)

¹⁵² I will, of course, see Hugo Johnson when he comes to the Bureau and he has now written me as indicated by the attached letter. This does present a rather awkward situation since we have heretofore turned down Walt Disney Productions as indicated in Mr. Jones' summary of January 20, 1956, which is also attached. I think that in view of the approach that has now been made we are pretty much in a position where we are going to have to do something and I think we will have to explore the matter when Johnson does come in (Texto original)

documentos revelam, a média de audiência conseguida pelo programa, principalmente com o público jovem, responde a este questionamento.

Este movimento, entretanto, demonstra um comportamento muito mais complexo, que justificou a consolidação do novo *American Way* na década de 1950. Henry Luce, observou a necessidade de utilizar seu poder midiático para vender uma ideia única, que aliasse com os pensamentos dos anglo-saxónicos do início do séc. XX, e desta forma, conseguisse tanto vender mais seus produtos, tornando suas revistas lugares favoráveis as propagandas, como também, ser apoiado pelo governo. Contudo, o mesmo, embora sua gigantesca importância para a consolidação da visão pública, sendo pioneiro neste processo, não representou uma mudança geral da mentalidade do poder cultural.

Será o impacto das greves no fim da década de 1930 e 1940 em toda Hollywood, apoiadas pelo *Wagner Act*, e outras políticas públicas, que vão dar o primeiro passo na direção a um apoio geral às novas ideias. A Segunda Guerra Mundial, e principalmente a OCIAA, dirigida por Nelson Rockefeller que vai criar o sistema de unificação dos poderes, que vai se tornar o modelo padrão nos anos seguintes, W. Disney tem sua empresa salva por esta invenção de Rockefeller. E será na Segunda *Red Hunt* que todos aqueles agentes culturais de alto escalão, produtores, diretores, atores bem pagos, vão conseguir perseguir os agentes culturais que lutaram por melhores condições de trabalho, e incentivaram greves e levantes.

A Segunda *Red Hunt* é um ponto final para a indecisão desta elite do poder cultural, que até mesmo publica uma carta de apoio às perseguições. Os mesmos notaram que, para sobreviverem, e manterem seu *status quo*, era necessário retirar os indivíduos insatisfeitos do mercado, ou controlá-los de forma mais incisiva. Para tal, era preciso apoio popular, uma justificativa, a frase de W. Disney diante da HUAC é decisiva para compreender isto, ao afirmar que seus funcionários eram 100%, todas as denúncias feitas a qualquer indivíduo que fosse um ex-funcionário, ou mesmo um agente sindical, era uma denúncia contra o anti-americano, o anti-natural.

A indústria cultural no início da década de 1950 precisou apenas produzir, inundar a sociedade com uma única visão de mundo, sem a necessidade de se preocuparem mais em serem questionados, afinal, os questionadores haviam sido censurados, seus nomes colocados na famosa *Black List*. Neste processo, W. Disney, que já possuía um desejo de se construir como um símbolo nacional, e possuía, vários momentos em sua história, demonstrando o quanto valorizava sua história pessoal no sentido individualista do *Self-Made Man*, fora o maior beneficiário. Sua maior construção, *Disneyland*, era voltada a criar uma alegoria da

cultura norte-americana. Ele conseguiu realizar isto na década de 1950, graças à consolidação, que o mesmo fez parte.

Os esforços de W. Disney de conseguir criar algo com o FBI, de utilizar a sua estrutura de comunicação para apoiá-los, não representava apenas um ato individual, mas um correspondente de toda a indústria cultural, que passou a compreender a necessidade indissociável de unificação entre os três poderes: cultural, econômico e político. É desta necessidade que surge a busca e iniciativa dos estúdios de procurarem o Birô, e é desta mesma necessidade que após a recusa, a agência passa a cortejar W. Disney, e buscar seu apoio no ano seguinte. São os Estúdios Disney, como outros produtores culturais que consolidam um projeto que durou quase meio século, e com isto definindo um novo poder que se afere em quase igualdade aos dois já existentes, e que, no caso dos Estados Unidos, mantém até os dias atuais sua força.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Sobre as margens da atual realidade no qual foi erigido este projeto, voltamos para nossas conclusões finais como uma realização do passado diante os reflexos do presente. O seu início, colocado na introdução, ainda como um artigo em minha conclusão, não buscava responder temas tão amplos, como o surgimento da nova classe média norte-americana, e a consolidação de uma nova ideologia, o novo “*American Way*”. A própria ideia do que era esse *American Way* e de como ele se modifica, e ressurgir como um novo sistema não estava definido.

As fontes coletadas, e o estudo delas, acarretaram esta mudança natural. Algo benéfico para nossa pesquisa, que expandiu os temas abordados, e conseguiu falar sobre o período histórico estudado com maior propriedade. A própria divisão dos capítulos acabou se modificando ao longo do tempo, criando um primeiro capítulo, que apresentou uma grande pergunta: como o antigo “*American Way*” ruiu, quais foram as estruturas, ou melhor, a decadência de quais estruturas sociais, que permitiram essa mudança? Outra pergunta subsequente sendo, de que forma a sociedade norte-americana reagiu a esta mudança? Sabemos que não foi gradual, mas uma tentativa ferrenha do poder político e do poder econômico de impor sua cultura diante a grande parcela de uma população imigrante, ou filhos de primeira geração de imigrantes.

Estas mesmas fontes nos permitiram responder às perguntas impostas. A decadência do regime deu-se por três fatores já muito bem trabalhados, sendo seu principal a mudança econômica e até mesmo geográfica (do êxodo rural do campo para os grandes centros urbanos) que a classe média norte-americana sofre. Historiadores brasileiros que desejarem observar esta mudança vão ter, com a leitura desta primeira parte do projeto, um arcabouço de fontes traduzidas, em especial o estudo das leis (Acts) dos Estados Unidos do período, que ainda são pouquíssimo abordadas na nossa pesquisa nacional.

As conclusões tidas nesta situação não diferem-se das mesmas propostas pelos historiadores norte-americanos, embora, deva ser pontuado, quase a totalidade dos pesquisadores utilizados, exceto Mills, colocam ênfase na grande parcela dos imigrantes provenientes da europa, em especial, os alemães, como o principal motivo desta ruptura. Afirmo neste trabalho, que de certo modo, isto é uma análise incorreta, não ignorando sua importância, a análise dos dados demonstra que este processo foi colocado como um espantinho político para a sociedade, irritada principalmente com a imigração chinesa na Califórnia e região de Nevada, como asiáticos em geral.

As raízes desta conclusão permitem ao pesquisador que deseja estudar outros movimentos políticos dos Estados Unidos, como o atual segundo mandato do Governo Trump, ou mesmo alguns de outros governos conservadores como Nixon e Bush pai, sob uma diferente perspectiva, dando margem a uma história comparada. Observamos que o real motivo para tais atitudes está em fortalecer um grupo específico, uma nova classe média, os *White Collars*, que servem como base de sustentação não apenas do governo, como das figuras simbólicas de opressão às minorias.

A briga inicial entre os defensores do multiculturalismo contra os anglosaxonistas é um conflito com reflexos atuais, podemos ver isto nos conflitos entre Republicanos e Democratas, e, ainda hoje, depois de décadas, os *White Collars* seguem no centro do conflito. Todavia, analisar de forma mais aprofundada os reais motivos da ruptura não necessariamente respondia os motivos pelos quais aquela população estava descontente com o governo, e mais propícia a aceitar outras ideologias como o comunismo, doravante, indicou qual grupo a pesquisa deveria se aprofundar.

A resposta estava contida no forte arcabouço teórico que o vigente trabalho se sustentou, principalmente por Pierre Bourdieu, que guiou a análise das fontes de seu início ao fim, e para o estudo do comportamento social dos norte-americanos, o já citado Mills. Enquanto Bourdieu afirmava que era o poder invisível que permitia este controle social amplo, dando base às ideologias, Mills o moldava em termos práticos para aquela sociedade, afirmando como, com o passar do tempo, e com a burocratização desta classe social, aos poucos ela se afastava-se da ideia de trabalho como uma realização divina, do sentimento de ser um escolhido por Deus, sentindo-se orgulhoso por suas conquistas. Como pode ser visto neste primeiro capítulo, o fortalecimento da sindicalização na classe média, algo impensável poucas décadas antes, era uma consequência dessa dissociação com a nova ideologia.

É neste pensamento que é apresentado a tese mais original do projeto, que o New Deal feito por Roosevelt não se configura como um novo sistema, uma ruptura com o que se era feito até então. O novo regime proposto pelo presidente após a grande crise financeira de 1929, não tentou destituir do poder o pensamento anglosaxão, pelo contrário, o abraçou como fundamental para a subsistência da sociedade norte-americana e tentou fortalecer a formação da nova classe média por meio de leis de moradia e leis trabalhistas, como o famigerado *Wagner Act*. Não obstante, mesmo com a consciência do novo governo da necessidade de se manter o *status quo*, e uma elite forte, que se sustentava por uma classe média, Roosevelt mais se preocupou com o formato físico deste novo grupo, do que com sua mentalidade, ignorando fundamentalmente o que Mills coloca como alienação de sua posse.

É esta combinação de fatores propostas que embarca sua originalidade, embora seus aspectos sejam individualmente trabalhadas por outros autores, alguns falando sobre a segregação das políticas de moradia do New Deal, outros sobre o aumento da sindicalização da classe média, limitavam-se a análises independentes, sendo sua união uma inovação importante para a historiografia, e que deve ser no futuro continuada por outros pesquisadores.

A conclusão do primeiro capítulo tornou-se a abertura para os questionamentos que são respondidos no segundo capítulo. A principal questão, se era notório que faltavam símbolos que sustentassem a nova ideologia, quais seriam estes símbolos, de que forma isto era ou poderia ser construído? W. Disney havia sido o guia inicial do estudo, e continuou sendo neste momento, sendo um dos melhores, se não o maior, exemplo desta nova construção ideológica, de um mito conhecido como *Self-Made Man*. A chave para conseguir estudar um indivíduo tão complexo, e responder uma pergunta tão difícil estava em expandir o conceito estudado, não estudar o agente histórico, e suas atitudes até ocupar seu espaço na trama final, mas de que forma a sociedade norte-americana na figura de seus biógrafos narram esta construção.

Ao assumir o papel de fonte, as biografias estudadas conseguem observar Walt Disney como uma construção simbólica, algo ignorado pelo poder político neste primeiro momento. Símbolos como o homem que constrói riqueza por conta própria, de forma individual, ou o norte-americano proveniente de uma pequena cidade do interior, adquire a “real cultura dos Estados Unidos” e tem depois sucesso na cidade, atingiram diretamente esta classe média desabonada pelo estado.

Este capítulo serviu também para demonstrar como que, pela inegável ascensão de um indivíduo não pertencente a elite existe um apagamento de inúmeros outros, que tem seu trabalho desassociado da posse, e no caso do trabalho artístico, sua autoria completamente ignorada, para permitir que os símbolos do *Self-Made Man* se sustentem, que seja propagandeado a ideia única do esforço individual. Todavia, responder de que forma, W. Disney como outros passaram a servir como símbolos aceitos amplamente pela população não foi uma tarefa fácil, principalmente, por que, as fontes sobre Walt e sobre a construção mítica do *Self-Made Man* não davam as informações necessárias para tal.

Estudando apenas as biografias, a grande greve dos animadores dos Estúdios Disney em 1941, um retrato direto do incômodo da classe média diante o sistema, e o grande sucesso de filmes como *Alô, amigos* (1942) e *Você já foi à Bahia* (1944) não se conectam, gerando um estranhamento para quem pesquisa o tema, afinal, como alguém rejeitado pela classe

média, em pouquíssimo tempo passa a ser aclamado, e ter gigantesco sucesso comercial e de público?

O terceiro capítulo assume este papel, respondendo de que forma os símbolos do *Self-Made Man* se conectam com a nova classe média e com o novo “*American Way*”. O fundamental para o funcionamento desta conexão não foi buscar um pensamento inovador, ainda não compreendido na academia, apenas reagrupar e reconectar ideias que, desta vez, já haviam muito bem sido debatidas pelos historiadores brasileiros e norte-americanos, a política de Boa Vizinhança promovida por N. Rockefeller e sua agência OCIAA.

A criação do *Soft Power* como resposta ao poder cultural promovido pelos países totalitários como Alemanha e Itália, utilizando-se de uma reformulação do *Welfare State* promovido nos EUA pelo governo Roosevelt já foi amplamente comentada em artigos e trabalhos de maior fôlego. Como também, o seu funcionamento, que interligava cultura e empresas norte-americanas e amplos empréstimos bancários, organizados pelo poder político. A inovação está em reorganizar isto com a teoria defendida nos capítulos anteriores, uma grande continuidade do *anglosaxonism*, e como o poder cultural, até então não presente nos holofotes, embora sua importância e impacto social, passou a ser integrado com os outros poderes.

As fontes utilizadas não apenas demonstram como também comprovam que ao mesmo tempo que o novo “*American Way*” sofria para ser aceito na sociedade norte-americana, que se sindicalizava, e não via sentido no trabalho e na atual organização social e estrutura do poder. Este novíssimo “*American Way*” era vendido para o exterior, como uma forma de consolidar o pensamento norte-americano, e sua influência sobre as outras culturas, e tendo uma gigantesca aceitação das populações latinas. Doravante, não apenas a ideologia era aceita como W. Disney e sua construção mítica de *Self-Made Man* também, seus filmes, que abertamente vendiam esta propaganda simbólica eram sucessos de crítica e público.

Esta pesquisa, então, ao conduzir uma crítica das obras de W. Disney produzidas no período de guerra, compreendeu quais foram os símbolos criados ou reformulados, e de que forma foram. Ao estudar novamente a questão interna da sociedade norte-americana com o fim da guerra, apresentamos um amplo arcabouço sobre o novo *Soft Power* das estruturas do poder dos Estados Unidos, que passa a ser usado em sua própria população, por uma elite que vai acionar todos os seus meios legais para conduzir esta mudança.

Esta abordagem difere com o que é normalmente estudado no Brasil sobre o tema, como também internacionalmente, já que não busca compreender os acontecimentos em

uma caixa fechada, mas busca em sua análise tentar entender de que forma a política de Boa Vizinhança permitiu a criação de uma aliança dos poderes, com a adição do poder cultural. Tanto é desta forma, que a conexão feita neste capítulo com a *House of Un-American Committee* é não ortodoxa, já que as abordagens partem de uma ideia que o pensamento norte-americano já estava consolidado em seu território, e então ele torna-se uma arma de influência externa, as fontes indicam o contrário, primeiro consolida-se externamente sua prática, para então o poder político buscar utilizar o que aprendeu externamente em âmbito interno.

A visão do pragmatismo norte-americano é fundamental para compreender este momento, como os seguintes da história norte-americana. A análise do discurso, além da análise dos símbolos, permitem a compreensão de quem fala e dos motivos que fala, conseguindo compreender de que forma o discurso difere-se da prática. A HUAC tem dois lados bastante distintos, o externo, compilado por seu discurso público, como também seus julgamentos midiáticos, e seu lado interno, a intencionalidade que se esconde no discurso, como em cartas pessoais, relatórios confidenciais do FBI, e uma minuciosa construção histórica.

A união entre os poderes ocorre após a política de Boa Vizinhança devido a necessidade que o estado, esta representação do poder político, necessitava compreender sua nova formação após as mudanças do século XX, servir como um controlador simbólico, promovendo um diálogo mais aberto de interesses entre os poderes econômicos e culturais. Atualmente, vemos o atual governo norte-americano buscando mais uma vez este ferrenho controle simbólico, algo que já foi feito de forma efetiva no passado, demonstrando ainda mais a atualidade e relevância da pesquisa feita.

O estudo da HUAC entrega complexidade às relações humanas dos agentes destes poderes, no qual podemos observar a confluência entre interesses individuais, seja W. Disney denunciando os líderes grevistas de 1941, ou McCarthy denunciando rivais políticos de pederastia. A carta dos maiores estúdios de cinema sobre a necessidade de apoiar a perseguição a comunistas em Hollywood é ao mesmo tempo um relatório de interesses individuais, da elite do poder cultural, como uma linha guia para entender de que forma o estado norte-americano considerava o controle cultural algo fundamental para estabelecer internamente sua ideologia reformulada.

Depois da HUAC, temos um período longo de pacificação política nos Estados Unidos, mesmo período que alguns historiadores chamam de Baby Boomer, com os Estados Unidos tornando-se a principal economia global, e definidora da cultura ocidental. Como

terminar o trabalho, e mais especificamente, de que forma fazê-lo foi uma longa questão por muito tempo, tendo sua própria datação modificada com o passar da escrita. As fontes indicavam que a década de 1950 era o período de consolidação, sendo a década seguinte o início da decadência do novo “*American Dream*”. W. Disney, o fio condutor das fontes, permitiu encontrar um marco temporal.

Diversos documentos, documentários, reportagens da época demonstraram a importância da criação da Disneyland (1955) como um dos maiores eventos da década, que havia conseguido reunir agentes do mais alto escalão tanto dos poderes político, econômico e cultural. O curto filme amador gravado por uma família de White Collars não é apenas um relato da força de W. Disney e de suas propriedades culturais, é um retrato do novo “*American Way*” e de como, após as mudanças promovidas pelo poder político em 1947, de perseguir e guiar o poder cultural pelos seus interesses, este último consolida a nova ideologia na mentalidade dos White Collars, criando um novo sentimento de realização pessoal, um novo “*American Dream*”.

O trabalho se conclui não apenas como a realização de um amplo estudo de fontes, que se colocam a analisar diferentes tipos de materiais, e organizá-los em um documento coeso. Não como um documento fechado em si, que não deve ser relido e melhorado em outras abordagens, a pesquisa propõe ser uma porta de entrada para historiadores brasileiros que não estudam o tema devido a dificuldade de se trabalhar com fontes norte-americanas. Como também, devido a suas abordagens inovadoras sob determinados movimentos históricos, abre um espaço para que novos trabalhos o continuem, construindo um debate mais rico na historiografia sobre a análise do poder e seus agentes políticos, tanto nos Estados Unidos como no Brasil.

REFERÊNCIAS

As fontes correspondentes a cartas de Edgar Hoover e agentes do FBI, como relatórios e documentos oficiais do Biro podiam ser encontradas no site Vault do FBI. Todavia, os arquivos atualmente encontram-se indisponíveis. Para possíveis acessos, utilizar o site principal: <https://vault.fbi.gov/>

Alguns documentos, como maior parte da bibliografia norte-americana utilizada foi retirada do site Internet Archive, maior biblioteca digital gratuita dos EUA, que atualmente enfrenta processos judiciais por direitos autorais, o que causou a indisponibilidade de grande parte do material utilizado neste trabalho. Para a pesquisa de alguns materiais da bibliografia, como a busca de outras fontes para futuros pesquisadores, acessar sua *homepage*: <https://archive.org/>

A – FONTES

[Censurado] [Correspondência]. Destinatário: Edgar Hoover. 21 jan. 1942. 1. Trata da viagem de Welles ao Brasil financiada pela Coordinator of Inter-American Affairs, e os riscos desta, devido a sua relação duvidosa com o comunismo e sua pouca cooperação “patriótica”.

BAMBI; Direção: David Hand; Produção: Walt Disney. Estados Unidos: Walt Disney Studios, 1942.

BRASIL. Decreto-Lei Nº 1.915, de 27 de dezembro de 1939. Cria o Departamento de Imprensa e Propaganda e dá outras providências. Diário Oficial da União: Rio de Janeiro, RJ, seção 1, p. 29362, 27 dez. 1939.

BRASIL. Decreto nº 19.398, de 11 de novembro de 1930. Institui o Governo Provisório da República dos Estados Unidos do Brasil. Diário Oficial da União: Rio de Janeiro, RJ, seção 1, p. 20663, 11 nov. 1930.

BRASIL. Decreto nº 21.240, de 4 de Abril de 1932. Nacionaliza o serviço de censura dos filmes cinematográficos, criando a "Taxa Cinematográfica para a educação popular. Diário Oficial da União: Rio de Janeiro, RJ, seção 1, p. 7146, 4 abr. 1932.

BRASIL. Decreto nº 21.240, de 4 de Abril de 1932. Nacionaliza o serviço de censura dos filmes cinematográficos, criando a "Taxa Cinematográfica para a educação popular. Diário Oficial da União: Rio de Janeiro, RJ, seção 1, p. 7146, 4 abr. 1932.

BRAZIL: Prestes & Hoover. TIME, Nova York, 23 junho de 1930. Disponível em: <https://time.com/archive/6745177/brazil-prestes-hoover/>. Acesso em: 01 Set. 2024.

BOURNE, Randoulph S. Trans-national America. The Atlantic, Washington, Jul. 1916.

Disponível em:

<https://www.theatlantic.com/magazine/archive/1916/07/trans-national-america/304838/>.

Acesso em: 17 de Ago. 2024.

CLEANLINESS BRINGS HEALTH; Produção: Office of the Coordinator of Inter-American Affairs. Estados Unidos, 1945. Disponível em:

[https://archive.org/details/walt-disney-world-war-ii-propaganda-films/17+Cleanliness+Brings+Health+\(1954\).mp4](https://archive.org/details/walt-disney-world-war-ii-propaganda-films/17+Cleanliness+Brings+Health+(1954).mp4). Acesso em: 26 Dez. 2024.

DEFENSE AGAINST INVASION; Produção: Office of the Coordinator of Inter-American Affairs. Estados Unidos, 1943. Disponível em:

[https://archive.org/details/walt-disney-world-war-ii-propaganda-films/14+Defense+Against+Invasion+\(1943\).mp4](https://archive.org/details/walt-disney-world-war-ii-propaganda-films/14+Defense+Against+Invasion+(1943).mp4). Acesso em: 26 Dez. 2024.

DISNEY'S INFANT CARE AND FEEDING; Estados Unidos, 1945. Disponível em:

[https://archive.org/details/walt-disney-world-war-ii-propaganda-films/19+Infant+Care+And+Feeding+\(1945\).mp4](https://archive.org/details/walt-disney-world-war-ii-propaganda-films/19+Infant+Care+And+Feeding+(1945).mp4). Acesso em: 26 Dez. 2024.

D. M. Ladd. [Correspondência]. Destinatário: Mr. Tamm. 20 abr. 1944. 1. Citação ao programa de rádio de Welles feito para o Coordinator of Inter-American Affairs, e o risco de ser utilizado para propaganda comunista.

DUMBO; Direção: Ben Sharpsteen; Produção: Walt Disney. Estados Unidos: Walt Disney Studios, 1941.

EIGHTH INTERNATIONAL CONFERENCE OF AMERICAN STATES, Declaration of Lima, 1938. Disponível em:

<https://maint.loc.gov/law/help/us-treaties/bevans/m-ust000003-0534.pdf>. Acesso em: 08 Set. 2024

ESTADOS UNIDOS. Chinese Exclusion Act. Washington, D.C.: U. S. Senate, 1882.

Disponível em: <https://www.archives.gov/milestone-documents/chinese-exclusion-act>.

Acesso em: 17 de Ago. 2024

ESTADOS UNIDOS. Civil Rights Act. Washington, D.C.: U. S. Senate, 1866. Disponível em: <https://loveman.sdsu.edu/docs/1866FirstCivilRightsAct.pdf>. Acesso em: 16 Ago. 2024.

ESTADOS UNIDOS [Constituição (1789)]. Constitution of the United States. Washington, D.C.: U. S. Senate, 1789. Disponível em: <https://www.senate.gov/about/origins-foundations/senate-and-constitution/constitution.htm>. Acesso em: 16 Ago. 2024.

ESTADOS UNIDOS. Emergency Quota Act. Washington, D.C.: U. S. Senate, 1921. Disponível em: <https://loveman.sdsu.edu/docs/1921EmergencyQuotaAct.pdf>. Acesso em: 17 de Ago. 2024.

ESTADOS UNIDOS. The Fair Labor Standards Act, D.C.: U. S. Senate, 1938. Disponível em: <https://www.dol.gov/agencies/whd/flsa>. Acesso em: 26 Ago. 2024.

ESTADOS UNIDOS. Home Owners' Loan Act. Washington, D.C.: U. S. Senate, 1933. Disponível em: <https://www.govinfo.gov/content/pkg/COMPS-11132/pdf/COMPS-11132.pdf>. Acesso em: 16 Ago. 2024.

ESTADOS UNIDOS. Homestead Act. Washington, D.C.: U. S. Senate, 1862. Disponível em: <https://www.archives.gov/milestone-documents/homestead-act>. Acesso em: 16 de ago. 2024.

ESTADOS UNIDOS. Immigration Act of 1917. Washington, D.C.: U. S. Senate, 1917. Disponível em: <https://immigrationhistory.org/item/1917-barred-zone-act/>. Acesso em: 17 de Ago. 2024.

ESTADOS UNIDOS. Johnson-Reed Act. Washington, D.C.: U. S. Senate, 1924. Disponível em: <https://history.state.gov/milestones/1921-1936/immigration-act>. Acesso em: 17 de Ago. 2024.

ESTADOS UNIDOS. National Housing Act. Washington, D.C.: U. S. Senate, 1934. Disponível em: https://fraser.stlouisfed.org/files/docs/historical/martin/54_01_19340627.pdf. Acesso em: 17 de Ago. 2024.

ESTADOS UNIDOS. National Industrial Recovery Act. Washington, D.C.: U. S. Senate, 1933. Disponível em:

<https://www.archives.gov/milestone-documents/national-industrial-recovery-act>. Acesso em: 26 Ago. 2024.

ESTADOS UNIDOS. National Labor Relations Act. Washington, D.C.: U. S. Senate, 1935.

Disponível em:

<https://www.nlrb.gov/guidance/key-reference-materials/national-labor-relations-act>. Acesso em: 26 de Ago. 2024

ESTADOS UNIDOS. Proclamation, june 30, 1924. Estabelecendo as Immigration Quotas.

Washington, D.C.: Ato presidencial, 1924. Disponível em:

<https://coolidgefoundation.org/wp-content/uploads/2020/11/Proclamation1703.pdf>. Acesso em: 17 de Ago. 2024.

ESTADOS UNIDOS. Smith-Hughes Act. Washington, D.C.: U. S. Senate, 1917. Disponível

em: <https://study.com/academy/lesson/smith-hughes-act-history-facts-1917.html>. Acesso em: 17 de Ago. 2024.

ESTADOS UNIDOS. Social Security Act. Washington, D.C.: U. S. Senate, 1935. Disponível

em: <https://www.ssa.gov/history/35act.html>. Acesso em: 26 de Ago. 2024.

ESTADOS UNIDOS. Taft-Hartley Act. Washington, D.C.: U. S. Senate, 1947. Disponível

em: https://www.ruhr-uni-bochum.de/gna/Quellensammlung/10/10_tafthartleyact_1947.htm. Acesso em: 26 de Ago. 2024.

ESTADOS UNIDOS. Wagner-Steagall Act. Washington, D.C.: U. S. Senate, 1937.

Disponível em:

<https://www.govinfo.gov/content/pkg/COMPS-10348/pdf/COMPS-10348.pdf>. Acesso em: 17 de Ago. 2024.

FANTASIA; Produção: Walt Disney Studios. Estados Unidos: Walt Disney Studios, 1940.

HISTORY of the Office of the Coordination of Inter-American Affairs: Historical Reports on War Administration. Washington: Government Printing Office, 1947.

INSECTS AS CARRIERS OF DISEASE; Produção: Office of the Coordinator of

Inter-American Affairs. Estados Unidos, 1945. Disponível em:

[https://archive.org/details/walt-disney-world-war-ii-propaganda-films/18+Insects+As+Carriers+Of+Disease+\(1945\).mp4](https://archive.org/details/walt-disney-world-war-ii-propaganda-films/18+Insects+As+Carriers+Of+Disease+(1945).mp4). Acesso em: 26 Dez. 2024.

J. Edgar Hoover. [Correspondência]. Destinatário: Mr. McGuire. 25 abr. 1941. 1. Carta direta do diretor do FBI ao general McGuire informando todas as associações “comunistas” que Orwells está participando.

MISSISSIPI. Mississippi Black Codes. Jackson, MS: MS senate, 1866. Disponível em: <https://www.blackpast.org/african-american-history/1866-mississippi-black-codes/>. Acesso em: 16 de Ago. 2024.

New Deal Resident Camps for Unemployed Women. Story Maps, 2024. Disponível em: <https://storymaps.arcgis.com/stories/02050ee5b4d543cf93821f56382367c2>. Acesso em: 23 ago. 2024.

NEWMAN Laugh-O-Grams. Produção: Walt Disney. Estados Unidos: Laugh-O-Gram Studio, 1920. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=ERokauUI6TA&t=3s>. Acesso em: 21 de Nov. de 2024

P. E. Foxworth. [Correspondência]. Destinatário: Diretor do FBI. 03 mai. 1941. 1. Traz um relatório sobre tudo que o FBI sabe até o momento da “The Free Company”, organização de artistas de Hollywood acusada de fomentar ideias de liberdade civil, acusados de comunistas, e um relatório de seus membros (Orson Welles incluído).

PELA Concórdia na América. Gazeta de Sergipe, Aracaju, ano 11, n. 339, p. 1, 28 de Dezembro de 1928. Disponível em: <https://jornaisdesergipe.ufs.br/bitstream/123456789/24603/1/Gazeta%20de%20Sergipe%201928.12.28.pdf>. Acesso em: 01 Set. 2024.

PINOCCHIO; Direção: Hamilton Luske, Ben Sharpsteen; Produção: Walt Disney. Estados Unidos: Walt Disney Studios, 1940

PLANE Crazy. Produção: Walt Disney. Estados Unidos: Disney Studios, 1929. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=k4zoBmGzAKw>. Acesso em: 10 de Nov. de 2024.

PLECKER, W. A. (org.). Eugenics in Relation to the New Family and the Law on Racial Integrity. Richmond: Bureau of Vital Statistics, 1924. Disponível em: <https://images.socialwelfare.library.vcu.edu/items/show/540>. Acesso em: 16 de Ago. 2024.

PLECKER, W. A. (org.). Eugenics in Relation to the New Family and the Law on Racial Integrity. Richmond: Bureau of Vital Statistics, 1924. Disponível em: <https://images.socialwelfare.library.vcu.edu/items/show/540>. Acesso em: 16 de Ago. 2024.

Proceedings of the National convention of colored men, Syracuse, N.Y., 4, 5, 6, 7, Out. 1864; Com a bill of wrongs and rights, e a address to the American people. Disponível em: <https://www.loc.gov/item/16010409/> . Acesso em: 16 de Ago. 2024.

ROOSEVELT, Franklin D.. Annual Message to Congress. 1937. Disponível em: <https://www.presidency.ucsb.edu/documents/annual-message-congress-1>. Acesso em: 17 de Ago. 2024.

ROOSEVELT, Franklin D.. Executive Order 8840, Estados Unidos, 1941. Disponível em: <https://www.presidency.ucsb.edu/documents/executive-order-8840-establishing-the-office-the-coordinator-inter-american-affairs-the>. Acesso em: 08 Set. 2024.

ROOSEVELT, Theodore. True Americanism. The Forum Magazine, Nova York. Abr. 1894. Disponível em: <https://teachingamericanhistory.org/document/true-americanism-the-forum-magazine/>. Acesso em: 16 de Ago. 2024.

SAC, Los Angeles. [Correspondência]. Destinatário: Diretor do FBI. 3 ago. 1949. 1. É pedido a retirada do Security Index Card de Welles.

SALUDOS AMIGOS; Produção: Walt Disney. Estados Unidos: Walt Disney Studios, 1942.

SNOW WHITE AND THE SEVEN DWARF; Direção: David Hand; Produção: Walt Disney. Estados Unidos: Walt Disney Studios, 1937.

SO DEAR TO MY HEART. Direção: Harold D. Schuster; Produção: Walt Disney. Estados Unidos: Walt Disney Studios, 1948.

SONG OF THE SOUTH; Direção: Harve Foster, Wilfred Jackson; Produção: Walt Disney. Estados Unidos: Walt Disney Studios, 1946.

THE GRAIN THAT BUILT A HEMISPHERE; Produção: Office of the Coordinator of Inter-American Affairs. Estados Unidos, 1943. Disponível em: [https://archive.org/details/walt-disney-world-war-ii-propaganda-films/12+The+Grain+That+Built+A+Hemisphere+\(1943\).mp4](https://archive.org/details/walt-disney-world-war-ii-propaganda-films/12+The+Grain+That+Built+A+Hemisphere+(1943).mp4). Acesso em: 26 Dez. 2024.

THE NEW SPIRIT; Produção: U.S. Department of the Treasury. Estados Unidos: Walt Disney Studios, 1942. Disponível em: [https://archive.org/details/walt-disney-world-war-ii-propaganda-films/\(9\)+The+New+Spirit+\(1942\).mp4](https://archive.org/details/walt-disney-world-war-ii-propaganda-films/(9)+The+New+Spirit+(1942).mp4). Acesso em: 26 Dez. 2024.

TRAFFIC Troubles. Produção: Walt Disney. Estados Unidos: Disney Studios, 1931. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=qvxxk0dtiuTg>. Acesso em: 12 de Nov. de 2024.

U.S. Bureau of the Census, Historical Statistics of the United States, Colonial Times to 1957, Washington, D.C., 1960.

WARD, Robert De C.. National Eugenics in Relation to Immigration. The North American Review, Boston, nº 656, Jul. 1910, p. 56-67. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/25106709> Acesso em: 18 de Ago. 2024

W. S. Duveraux. [Correspondência]. Destinatário: Diretor do FBI. 10 jul. 1941. 1. Duveraux afirma que o FBI tem convicção que Orson Welles é um comunista.

B – BIBLIOGRAFIA

AFONSO, Eduardo José. O filme comercial hollywoodiano como fonte para a História. Anais do XXVI Simpósio Nacional de História – ANPUH, São Paulo, 2011.

ART school formed at Disney Studios With Donald Graham serving as teacher. D23, 2024. Disponível em: <https://d23.com/this-day/art-school-formed-at-disney-studio-with-donald-graham-serving-as-teacher/>>. Acesso em: 25 Ago. 2024.

BARATTA, G. Cultura. In: LIGUORI, G; VOZA, P. Dicionário Gramsci. São Paulo: Boitempo, 2017, p. 171-174.

BARRIER, Michael. The Animated Man: A Life of Walt Disney. Berkeley: University of California Press, 2007.

BATALLA, Juan. La trama secreta: por qué Walt Disney vino a aprender de Molina Campos. Infobae, 2017. Disponível em:

<https://www.infobae.com/tendencias/2017/07/15/la-trama-secreta-por-que-walt-disney-vino-a-aprender-de-molina-campos/> Acesso em: 30/11/2024

BAUDRILLARD, Jean. A sociedade de consumo. Lisboa: Edições 70, 1995.

BAUDRILLARD, Jean. Simulacra and Simulation. Ann Arbor: The University of Michigan Press, 1994.

BAUMAN, Zygmunt. Modernidade Líquida. Rio de Janeiro: Editora Zahar, 2001.

BAUGHMAN, James L. Henry R. Luce and the rise of the american news media. Boston: Twayne Publishers, 1987.

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. São Paulo: L&PM Editores, 2018.

BOURDIEU, Pierre. Esboço de uma Teoria da Prática. *In*: ORTIZ, Renato (Org.). A Sociologia de Pierre Bourdieu, São Paulo: Editora Ática, 1994, n. 39, p. 46-86.

_____. Escritos de Educação. 9ª Ed. – Petrópolis: Vozes, 2007.

_____. O poder simbólico. Rio de Janeiro: Ed. Bertrand Brasil S.A., 1989.

BRYMAN, Alan. Disney and his worlds. Londres/Nova York: Routledge, 1995.

CAPELATO, Maria Helena Rolim. Multidões em cena: Propaganda política no Varguismo e no Peronismo. São Paulo: Fapesp/Papirus, 1998.

CARLSON, ALLAN. The “American Way”: Family and Community in the Shaping of the American Identity. Wilmington: ISI Books, 2003.

CEPLAIR, Larry; Englund, Steven. The inquisition of Hollywood: Politics in the Film Community (1930-1960). Londres/Los Angeles/Berkeley. University of California Press, 1983.

CHARTIER, Roger. A história cultural: entre práticas e representações. Lisboa: DIFEL, 1990.

CHASMAR, Jessica. Bill Clinton vowed to ‘make America great again’ in 1992, now says slogan is racist. The Washington Times. Washington, 9 set. 2016. Disponível em:

<https://www.washingtontimes.com/news/2016/sep/9/bill-clinton-vowed-to-make-america-great-again-in-/>. Acesso em: 04/05/2025

CODRINGTON III, Wilfred U.. The Electoral College's Racist Origins. Brennan Center for Justice, Nova York, 1 abr. 2020. Disponível em: <https://www.brennancenter.org/our-work/analysis-opinion/electoral-colleges-racist-origins>. Acessado em: 03/05/25.

CONNERTON, Paul. How Societies remember. Cambridge: Cambridge University Press, 1989.

CRAIG, Steve. How America adopted radio: Demographic Differences in Set Ownership Reported in the 1930-1950 U.S. Censuses. Journal of Broadcasting & Electronic Media, Philadelphia, Jun. 2004.

DE OLIVEIRA, G. C.; MAIA, G.; MARIANO, J. O sistema de Bretton Woods e a dinâmica do sistema monetário internacional contemporâneo. Pesquisa & Debate Revista do Programa de Estudos Pós-Graduados em Economia Política, [S. l.], v. 19, n. 2(34), 2011. Disponível em: <https://revistas.pucsp.br/index.php/rpe/article/view/7570>. Acesso em: 14 fev. 2025.

DEWEY, John. Experiência e Educação. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1979.

DIOTAIUTI, Esther Mobilia. Nelson Rockefeller y la idea de Panamericanismo en Venezuela (1930-1945), Tiempo y Espacio, Caracas, n. 77, v. XL, 2022.

DOUGHERTY, Michelle. America's Kingdom: Disneyland as a Performance of American Family Identity in the 1950s. Tese (mestrado em artes) - Curso de artes visuais, teatro e dança, Universidade do Estado da Flórida. Tallahassee, p. 81, 2012.

DUARTE, Adriano L.; VALIM, Alexandre Busko. Brazil at War: Modernidade, Liberdade e Democracia nos filmes produzidos pelo Office of Interamerican Affairs. in. SILVA, Francisco Carlos Teixeira (org.). O Brasil e a Segunda Guerra Mundial. Rio de Janeiro: Multifoco, 2010.

ELIOT, Marc. Walt Disney: Hollywood's Dark Prince. Nova York: A Birch Lane Press Book, 1993.

FICHOU, Jean-Pierre. A civilização americana. Campinas: Papirus, 1990.

FINCH, George A.. Eighth International Conference of American States, The American Journal of International Law, v. 34, n. 4, p. 714-716, Out. 1940. Disponível em: https://www.jstor.org/stable/2192236?read-now=1&seq=2#page_scan_tab_contents. Acesso em: 08 de Set. 2024.

FISHBACK, Price V. et al. The HOLC maps: How race and poverty influenced real estate professionals's evaluation of lending risk in the 1930s. National Bureau of Economic Research, Cambridge, Out. 2021.

FONTE, Jorge; MATAIX, Olga. Walt Disney: El universo animado de los largometrajes 1937-1967. Madrid: T&B Editores, 2000.

FRANZ, N. R. (2016). Walt Disney, o bom vizinho: a recepção da animação fantasia no Brasil em 1941. Revista Urutagua, Maringá, n. 33, p. 66-80, 2016.

FREIRE-MEDEIROS, Bianca. Diplomacia em celuloide: Walt Disney e a política de boa vizinhança. Transit circle, Rio de Janeiro v.3, p. 60-79, 2004.

_____. O Rio de Janeiro que Hollywood inventou. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2005.

_____. Star in The House of Mirros: Contrasting Images of Carmen Miranda in Brazil and the United States. Limina, v. 12, 2006.

FREY, William H. The US will become 'minority white' in 2045, Census projects. Brookings, Washington, 14 mar. 2018. Disponível em: <https://www.brookings.edu/articles/the-us-will-become-minority-white-in-2045-census-projects/>. Acessado em: 03/05/25.

FURSICH, Elfriede. Media and the representation of Others. **International Social Science Journal**. UNESCO, v. 61, mar. 2010. Disponível em: https://www.researchgate.net/publication/227929373_Media_and_the_representation_of_Others. Acesso em: 13/04/2025

GABLER, Neal. Walt Disney: O Triunfo da Imaginação Americana. 3ª ed. São Paulo: Novo Século, 2016.

GITLIN, Martin. Walt Disney: Entertainment Visionary. Edina: ABDO Publishing Company, 2009.

GRAMSCI, A. Cadernos do cárcere: os intelectuais: o princípio educativo: jornalismo. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2001. v. 2.

HAMILTON, Shane. From Bodega to Supermercado: Nelson A. Rockefeller's Agro-Industrial Counterrevolution in Venezuela, 1947-1969, Yale Agrarian Studies Workshop, Georgia, 2011.

HANLEY, Alexis Claire. Immigrants as Americanizers: The Americanization Movement of the Early Twentieth Century. Massachusetts, 2012. 138 p. Tese (Mestrado em artes) University of Massachusetts. Disponível em:
https://scholarworks.umb.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1139&context=masters_theses. Acesso em: 16 Ago. 2024.

HAYES, Dade. David Zaslav Says Donald Trump's Re-Election Could Offer Media Business "A Pace Of Change And An Opportunity For Consolidation". Deadline. Los Angeles, 7 nov. 2024. em:
<https://deadline.com/2024/11/david-zaslav-donald-trump-mergers-regulation-warner-bros-discovery-1236169849/>. Acesso em: 04/05/2025.

HERNANDEZ, Pablo Santos Ribeiro. Nas telas e nas mentes: Walt Disney e Orson Welles como emissários da Boa Vizinhaça no Brasil. 2020. Tese (Doutorado em História) - Programa de Pós-Graduação em História, Universidade Federal Do Estado Do Rio De Janeiro, Rio de Janeiro, 2020.

ISAAK, Marke. .Mark Zuckerberg Defends Embrace of Trump Administration in Meta Q&A. The New York Times. Nova York, 30 jan. 2025. Disponível em:
<https://www.nytimes.com/2025/01/30/technology/mark-zuckerberg-meta-trump.html>. Acesso em: 04/05/2025.

ISOLAN, Flaviano. A guerra pelos cinemas: o cinema como instrumento da política externa alemã para o Brasil. In. SILVA, Francisco Carlos Teixeira (org.). O Brasil e a Segunda Guerra Mundial. Rio de Janeiro: Multifoco, 2010.

JAMES, William. The meaning of truth. A Sequel to Pragmatism. Cambridge e Londres: Harvard University Press, 1975.

LEITE, Sidney Ferreira. Walt Disney: política e indústria do entretenimento. *Communicare*, São Paulo, v. 2, n. 1, p. 59-69, 2002.

LEUCHTENBURG, William E. Cultura de Consumo e Guerra Fria (A Sociedade Americana, 1945-1960). In: LEUCHTENBURG, William E. (org.). O século inacabado (A América desde 1900). Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1976.

LINO, Sonia Cristina. Projetando um Brasil moderno. Cultura e cinema na década de 1930. Revista de história, Juiz de Fora, v. 13, n. 2, p. 161-178, 2007

LOCASTRE, Aline Vanessa. As promessas da revista 'Em Guarda' para o Brasil no pós-guerra (1941-1945). Antítese, v. 8, n. 15, p. 488 - 519, jan./jun. 2015.

LOCASTRE, Aline Vanessa. O OCIAA e a boa vizinhança nos Estados Unidos (1940-1945). In: OLIVEIRA NETO, Wilson de. O Brasil no contexto da Segunda Guerra Mundial: estudos contemporâneos. Joinville: Editora Univille, 2020

LUCA, Tania Regina de. A produção do Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP) em acervos norte-americanos: estudo de caso. Revista Brasileira de História, São Paulo, v. 31, n. 61, p. 271-295, 2011.

LYNN, Capi. Here's how Salem kids formed the first ever Mickey Mouse Club in the nation in 1929. Statesman Journal, publicação online, 2019. Disponível em: <https://www.statesmanjournal.com/story/news/2019/12/23/disney-first-mickey-mouse-club-el-sinore-theatre-salem-oregon/2664130001/>. Acesso em: 21 de Abr. 2024.

MASUNAGA, Samantha. Disney softens DEI efforts with Trump back in office. Los Angeles Times. Los Angeles, 11 fev. 2025. Disponível em: <https://www.latimes.com/entertainment-arts/business/story/2025-02-11/disney-tweaks-dei-efforts-with-trump-back-in-office>. Acesso em: 04/05/2025

MCCOMB, Mary C.. Great depression and the middle class : experts, collegiate youth and business ideology, 1929-1941, Londres: Routledge, 2006.

MCGLADE, Jacqueline. Establishing Mediation as Enterprise: The Career of Anna Rosenberg. Business and Economic History, Cambridge, v. 25, n. 1, p. 242-251, 1996.

MOSCA, G. A classe dirigente. In: Sociologia Política, (org. Amaury de Souza), Rio: Zahar, 1966.

MOSCA, G. A teoria da classe política dirigente. In: História das Doutrinas Políticas - desde a antiguidade, Rio: Zahar, 1968

MOURA, Gerson. Relações Exteriores do Brasil: 1939-1950: mudanças na natureza das relações Brasil-Estados Unidos durante e após a Segunda Guerra Mundial. Brasília: FUNAG, 2012.

MILLS, C. WRIGHT. A nova classe média (*White Collar*). Rio de Janeiro. Zahar Editores, 1969.

MIMS, Christopher. How Netflix's Algorithms and Tech Feed Its Success. The Walt Street Journal. Nova York, 28 jul. 2023. Disponível em: <https://www.wsj.com/business/media/how-netflixs-algorithms-and-tech-feed-its-success-90632b92>. Acesso em: 04/05/2025

NETO, Lira. Getúlio: Do Governo Provisório à ditadura do Estado Novo (1930-1945). São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

NYE. Joseph S.. Soft power : the means to success in world politics. Nova York: PublicAffairs, 2004.

OURIVEIS, Maíra. Soft Power e indústria cultural: A política externa norte-americana presente no cotidiano do indivíduo. Revista Acadêmica de Relações Internacionais, Santa Catarina, v. 2, n. 4, p. 168-196, outubro de 2013.

PARETO, V. As elites e o uso da força na sociedade. In: Sociologia política, Rio: Zahar, 1966.

PEIRCE, Charles Sanders. Semiótica e Filosofia. São Paulo: Editora Cultrix, 1972.

PEREIRA, Lara Rodrigues. A criação do Instituto Nacional de Cinema Educativo na Era Vargas: debates e circulação de ideias. Cadernos de História da Educação, v.20, p.1-14, 2021.

PERI, Don. Working with Disney: Interviews with Animators, Producers, and Artists. Jackson: University Press of Mississippi, 2011.

PETERS, Will. Leadership Lessons: Walt Disney. Boston: New Word City, 2018.

PINHEIRO, Wagner. A ditadura das imagens: Cinema e propaganda nos regimes políticos de massas da Europa e da América Latina (1922-1955). In. SILVA, Francisco Carlos Teixeira (org.). O Brasil e a Segunda Guerra Mundial. Rio de Janeiro: Multifoco, 2010.

- RADOSH, Ronald. RADOSH, Allis. Red Star over Hollywood: The Film Colony's Long Romance with the left. São Francisco: Encounter Books, 2005.
- RYAN, Jeff. A Mouse Divided: How Ub Iwerks Became Forgotten, and Walt Disney Became Uncle Walt. Nova York: Post Hill Press, 2018.
- SALVETTI, Xenia M. O AMERICANISMO E PUBLICIDADE NA ERA VARGAS: A influência The Office of the Coordinator of inter-American Affairs nas representações do feminino na publicidade presente nas revistas de variedades. Anais do XXVII Simpósio Nacional de História, Florianópolis, 2015.
- SBARDELLATI, John. J. Edgar Hoover goes to the movies: The FBI and the Origins of Hollywood's Cold War. Ithaca/Londres: Cornell University Press, 2012.
- SCHICKEL, Richard. The Disney Version: The life, times, art and commerce of Walt Disney. Nova York: Simon and Schuster, 1968.
- SCHOULTZ, Lars. Estados Unidos: poder e submissão: uma história da política norte-americana em relação à América Latina. Bauru: EDUSC, 2000.
- SITO, Tom. Drawing the Line: The Untold Story of the Animation Unions from Bosko to Bart Simpson. Kentucky: University Press of Kentucky, 2006.
- SILVA, André Luiz Barbosa da. A sociedade contemporânea: A visão de Zygmunt Bauman. EXTRAPRENSA (USP), A. V, nº 08, junho/2011.
- SIMÕES, Inimá. Salas de cinema em São Paulo. São Paulo: PW/Secretaria Municipal de Cultura/Secretaria de Estado da Cultura, 1990
- SOUZA, Neusa Santos. Tornar-se negro: as vicissitudes da identidade do negro brasileiro em ascensão social. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1983.
- SUSMAN, Warren I.. Culture as history: The transformation of american society in the twentieth century. New York: Pantheon Books, 1984.
- SUTCLIFFE, Jane. Walt Disney. Mineápolis: Lerner Publications, 2009.
- THE BIRTH of a Mouse. The Walt Disney Family Museum. San Francisco, 18 nov. 2012. Disponível em: <<https://www.waltdisney.org/blog/birth-mouse>>. Acesso em: 18 de ago. 2024.

THEISS-MORSE, Elizabeth. Who counts as american: The boundaries of Nation Identity. Cambridge: Cambridge University Press, 2009.

THOMAS, Bob. Walt Disney: An American Original. Nova York: Simon and Schuster, 1976.

TOTA, Antônio. Americanização no condicional: Brasil nos anos 40. Perspectivas, São Paulo, V. 16, p. 191-212, 1993.

_____. Como um Rockefeller sonhou em modernizar o Brasil. Anais do XI Encontro Internacional da ANPHLAC, Niterói, 2014.

_____. O amigo americano: Nelson Rockefeller e o Brasil. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.

_____. O imperialismo sedutor: a americanização do Brasil na época da Segunda Guerra. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

UNDERHILL, Stephen M. J. Edgar Hoover, Speech Before the House Committee on Un-American Activities (26 March 1947). Voices of Democracy 3, Maryland, p. 139-161, 2008.

VELLOSO, Mônica Pimenta. Os intelectuais e a política cultural do Estado Novo. *In*. DELGADO, Lucilia de Almeida Neves (org.). O tempo do nacional-estatismo: do início da década de 1930 ao apogeu do Estado Novo. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007.

WASKO, Janet. Understanding Disney: The Manufacture of Fantasy. Medford: Polity Press, 2020.

WATTS, Steven. The Magic Kingdom: Walt Disney and the American way of life. Columbia: University of Missouri Press, 2001.

WEBER, Max. A ética protestante e o espírito do capitalismo. São Paulo: Editora Martin Claret, 2002.

WELLS, Zach. "Are You a Member of the Communist Party?" - The House Un-American Activities Committee and the Hollywood Blacklist. Perspectives in History, Northern Kentucky, v. 23, p. 41-51, 2007-2008.

WHYTE. William H. The organization Man. Harmondsworth: Penguin Books Ltd, 1960.

ANEXOS

ANEXO A — Propaganda de vitrola relacionando americanização com música

VICTROLA



Children of eleven nationalities singing the Shoemaker Song, Seattle, Wash.

“Americanization through music”

A slogan of the hour

Music is an universal language that needs no interpreter. It is the one common ground and most natural approach to the foreigner in welding him into the spirit of true Americanism.

A great movement is now sweeping the country to make firm and lasting the process of the melting pot,—to bring securely into the fold of American citizenry our adopted brothers from other lands. Have you thought of Community Singing with the

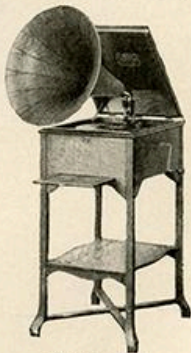
Victrola and Victor Records?

Song, universal in its appeal, is a deep and moving force. The Community Singing idea of war days must be perpetuated. It is productive of immeasurable good in this wholesome movement of Americanization. Nothing is more unifying and democratic than the group singing of old familiar and patriotic songs. Sing them with stirring band accompaniment,—strong, correct, inspiring!

America (Samuel F. Smith-Henry Carey)	Victor Military Band	17580
Red, White and Blue (David T. Shaw)	Victor Military Band	10 in., 85c
Star Spangled Banner (Francis Scott Key-Samuel Arnold)	(Arranged by the Music Section, National Education Association)	Victor Band
Hail Columbia (Joseph Hopkinson-Prof. Phile)	(Arranged by the Music Section, National Education Association)	Victor Band
My Old Kentucky Home (Stephen Foster)	(2) Battle Hymn of the Republic (Julia Ward Howe)	Victor Band
Believe Me, If All Those Endearing Young Charms (Moore)	(2) Home, Sweet Home (Payne-Bishop)	Victor Band
Annie Laurie (Lady John Scott)	(2) Love's Old Sweet Song (Bingham-Malloy)	Victor Band
Drink To Me Only With Thine Eyes (Ben Jonson)	(2) Flow Gently, Sweet Afton (Burns-Spillman)	Victor Band



For further information, write to the
Educational Department
Victor Talking Machine Co.
Camden, N. J.

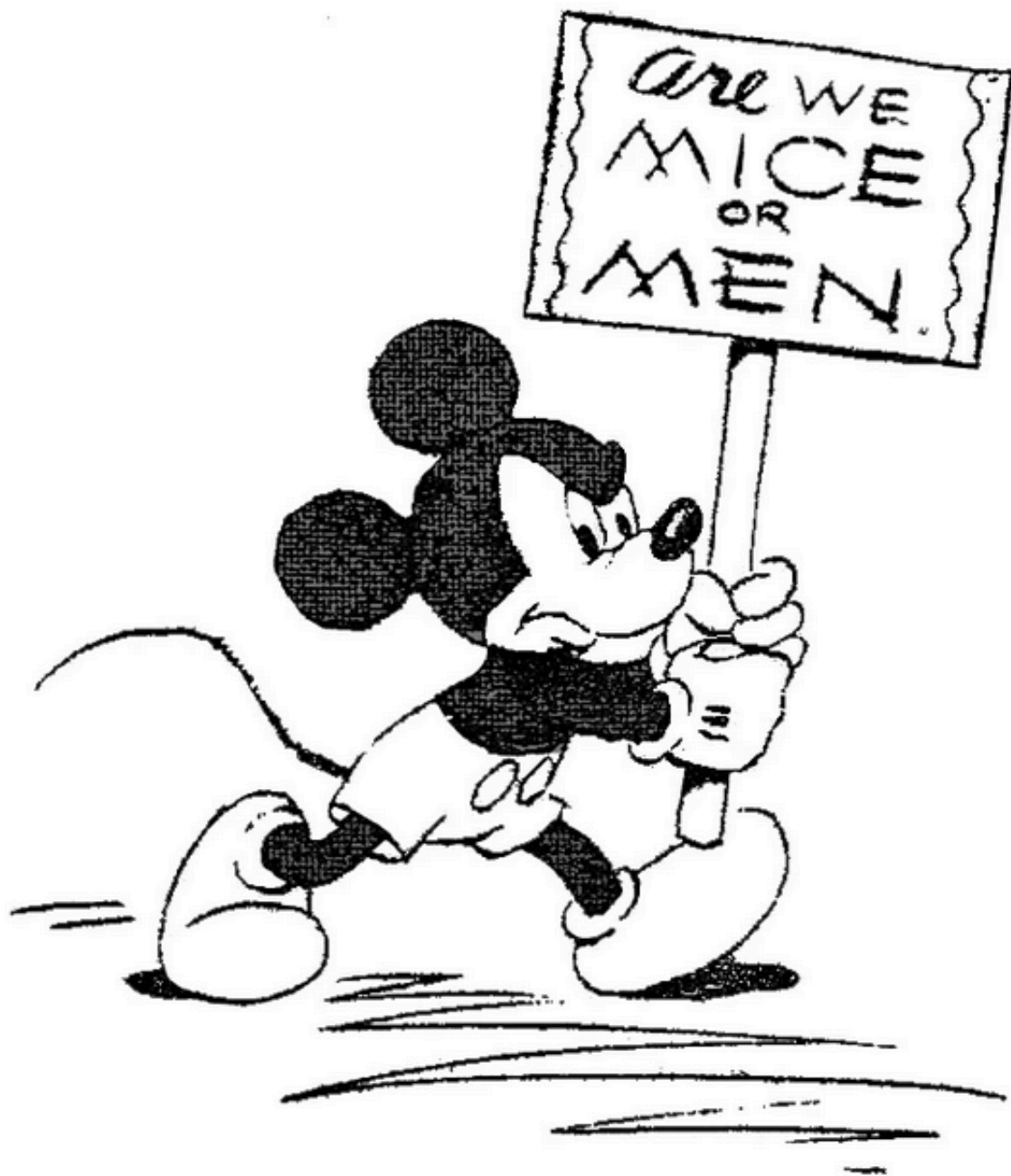


Victrola XXV
especially manufactured
for School use

When the Victrola is not in use, the horn can be placed under the instrument safe and secure from danger, and the cabinet can be locked to protect it from dust and promiscuous use by irresponsible people.

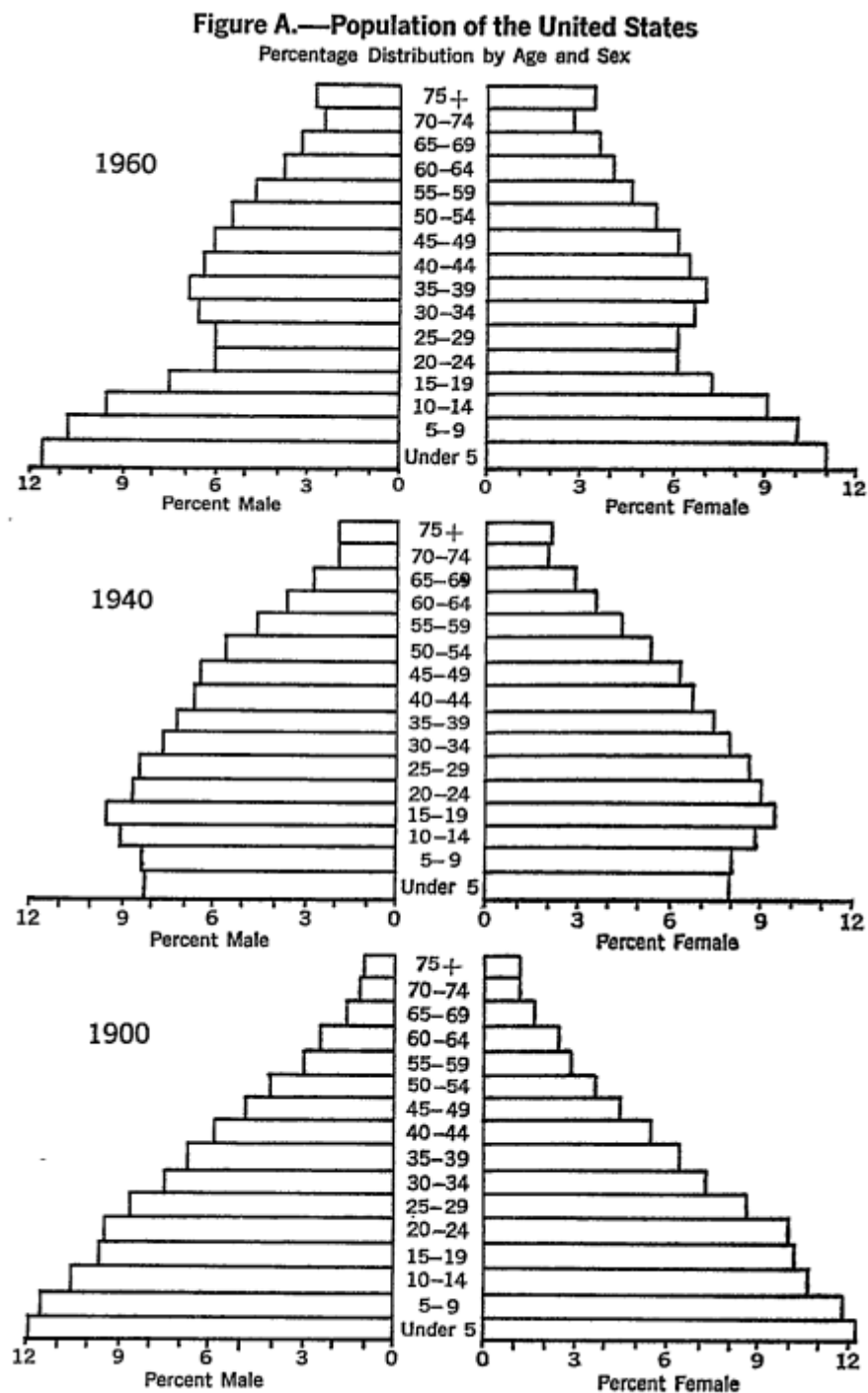
Fonte: “Woman Citizen, February 14, 1920. Special Convention Number,” *Social Welfare History Image Portal*. Disponível em: <https://images.socialwelfare.library.vcu.edu/items/show/59>. Acesso em: 16 de Ago. 2024.

ANEXO B — Propaganda de animadores da SCG favoráveis à greve de 1941



Fonte: Autor desconhecido. Mickey segurando um cartaz afirmando “We are Mice or Man”. 1941.
Disponível em: https://disney.fandom.com/wiki/Disney_animators%27_strike. Acesso em: 26 de Ago. 2024.

ANEXO C — Pirâmide Etária Populacional dos Estados Unidos de 1900 à 1960



Fonte: GROVER, D. Robert. Vital Statistics Rates in the United States 1940-1960. Washington, DC: National Center for Health Statistics, 1968.