

UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE
INSTITUTO DE CIÊNCIAS HUMANAS E FILOSOFIA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA

ALEXANDRE FAGUNDES ABRANTES

OS USOS POLÍTICOS DO PASSADO
EM “*BOA NOITE E BOA SORTE*”: a produção de
memórias sobre o macarthismo através da apropriação de
imagens de arquivo

NITERÓI, RJ
2018

ALEXANDRE FAGUNDES ABRANTES

OS USOS POLÍTICOS DO PASSADO
EM “BOA NOITE E BOA SORTE”: a produção de memórias sobre o
macarthismo através da apropriação de imagens de arquivo

Dissertação apresentada ao Curso de Pós-Graduação em História Social da Universidade Federal Fluminense, como requisito parcial para a obtenção do Grau de Mestre.

Área de concentração: História Contemporânea II
Eixo temático: Cultura e Sociedade.

Orientadora:

Prof.^a Dr.^a ANA MARIA MAUAD

NITERÓI, RJ
2018

Ficha Catalográfica elaborada pela Biblioteca Central do Gragoatá

Ficha catalográfica automática - SDC/BCG

A158u Abrantes, Alexandre Fagundes
Os usos políticos do passado em Boa Noite e Boa Sorte: a produção de memórias sobre o macarthismo através da apropriação de imagens de arquivo / Alexandre Fagundes Abrantes ; Ana Maria Mauad, orientadora. Niterói, 2018.
202 f. : il.

Dissertação (mestrado)-Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2018.

1. Estados Unidos. 2. Cinema. 3. Memória. 4. Macarthismo. 5. Produção intelectual. I. Título II. Mauad, Ana Maria, orientadora. III. Universidade Federal Fluminense. Instituto de História.

CDD -

ALEXANDRE FAGUNDES ABRANTES

OS USOS POLÍTICOS DO PASSADO
EM “BOA NOITE E BOA SORTE”: a produção de memórias sobre o
macarthismo através da apropriação de imagens de arquivo

Dissertação apresentada ao Curso de Pós-Graduação em História Social da Universidade Federal Fluminense, como requisito parcial para a obtenção do Grau de Mestre.

Área de concentração: História Contemporânea II
Eixo temático: Cultura e Sociedade.

Defendida e aprovada em 15 de março de 2018.

BANCA EXAMINADORA

Prof.^a Dr.^a Ana Maria Mauad – UFF
Orientadora

Prof.^a Dr.^a Samantha Viz Quadrat – UFF

Prof. Dr. Rodrigo de Almeida Ferreira – UFF

Prof. Dr. Alexandre Busko Valim – UFSC

NITERÓI, RJ

2018

*Aos meus pais Tânia e Robson Abrantes, por
todo amor, apoio e compreensão que me
deram ao longo de toda a minha vida, e ao
meu amor e em breve futura esposa, Juliana
Pessôa de Rezende, não apenas por seu
amor e carinho, mas também por sua
inabalável fé no meu trabalho e apoio
incondicional para a conclusão do mesmo.
Amo vocês, sempre!*

AGRADECIMENTOS

Esta dissertação é fruto de toda a minha jornada na Universidade Federal Fluminense (UFF), não apenas durante o curto período de tempo que constitui o mestrado no programa de pós-graduação, mas também durante toda a minha graduação em História na UFF. Por essa razão, muitas pessoas contribuíram, direta ou indiretamente, para a sua elaboração, pessoas a quem serei eternamente grato.

Em primeiro lugar, gostaria de agradecer a minha orientadora Ana Maria Mauad. Sua orientação vem sendo imprescindível para a realização da minha jornada acadêmica desde a graduação, quando nossa parceria na elaboração da minha monografia resultou inclusive na publicação de um livro. Agora não seria diferente. Este trabalho jamais teria sido realizado sem a magnífica orientação da professora Mauad, que não apenas sempre entendeu meus interesses e minhas aspirações para esta dissertação, mas também sempre me deu ampla liberdade de reflexão, me aconselhando e me guiando de forma coerente, dando forma as minhas ideias, assim como sugerindo outras que foram essenciais para este trabalho. Suas orientações foram absolutamente fundamentais, e a delimitação do objeto desta pesquisa jamais teria sido possível sem elas. Além de tudo isso, acho que nunca saberei como te recompensar, Ana, por toda sua paciência e compreensão comigo. Acho que nenhum outro orientador teria entendido tão bem o quão foi difícil a elaboração desta dissertação diante da minha realidade de trabalho no magistério nesses últimos dois anos. Ninguém teria tido a paciência que você teve sempre que eu demorava para te enviar um texto, quando eu acabava ultrapassando um prazo, ou quando te escrevia um texto de madrugada (e até aos domingos) com dezenas de dúvidas, momentos nos quais você foi, como sempre, extremamente solícita. Obrigado por tudo, de coração, especialmente por acreditar em mim e neste trabalho.

Tenho muito a agradecer também à professora Hebe Mattos, que não só me concedeu uma bolsa de iniciação científica, ainda durante a graduação, no Laboratório de História Oral e Imagem (LABHOI – UFF), sempre acreditando no meu trabalho, mas que também sempre me ensinou muito ao longo de todos os anos de trabalho e de convivência no LABHOI. Mesmo após o término da graduação, a minha permanência no LABHOI foi garantida graças a outra bolsa, de Apoio Técnico, oferecida tanto pela professora Hebe quanto pela professora Ana Mauad. A entrada e o trabalho contínuo no LABHOI foram fundamentais não apenas

para o meu amadurecimento pessoal e profissional, mas também para o amadurecimento da própria proposta deste trabalho, e isso tudo só foi possível graças às professoras Hebe e Ana, as quais serei eternamente grato, e também a Fundação Carlos Chagas Filho de Amparo à Pesquisa do Estado do Rio de Janeiro (FAPERJ), agência que viabilizou essas bolsas, sem as quais eu talvez nem teria conseguido sequer concluir a graduação.

Gostaria de agradecer também, de um modo geral, a todos os professores da UFF de quem tive a honra de ser aluno e que contribuíram para a minha formação, ensinando-me o ofício de historiador. Agradeço especialmente aos professores que contribuíram de alguma forma para a consecução deste trabalho. Entre eles, está a professora Denise Rollemberg, cujas aulas não apenas ampliaram meus conhecimentos, assim como minha paixão, sobre os conteúdos da História Contemporânea, mas também me fizeram compreender melhor e despertaram o meu interesse pela temática dos fenômenos sociais de memória e de opinião pública; e também a professora Cecília Azevedo, cujas aulas me ensinaram e despertaram o meu interesse sobre a História dos Estados Unidos. Não posso deixar de mencionar os professores que me deram aula durante o mestrado, os quais foram de grande contribuição para esta dissertação, especialmente as professoras Renata Torres Schittino – com suas aulas de metodologia e teoria da História – e Juniele Rabêlo de Almeida, cujas aulas me ensinaram muito sobre a História Pública e suas possibilidades.

Além disso, preciso agradecer também aos professores que aceitaram ler esta dissertação e participar de minha banca. Refiro-me especialmente aos professores Alexandre Busko Valim e Rodrigo de Almeida Ferreira, que já no exame de qualificação desta dissertação fizeram uma leitura atenta e precisa do meu trabalho, fazendo importantes contribuições, sugestões e críticas visando o aperfeiçoamento tanto desta dissertação quanto do seu autor. Se hoje este texto final está pronto para a defesa, isso foi também graças a grande colaboração que eu tive dos comentários que vocês fizeram durante a qualificação, assim como de novos materiais, textos e conceitos que vocês me sugeriram utilizar. Não posso deixar de agradecer também à professora Samantha Viz Quadrat, que aceitou não apenas ler o meu trabalho, mas também presidir a minha banca.

Também merecem a minha sincera gratidão todos os meus amigos que me acompanharam ao longo da minha jornada acadêmica desde a graduação até aqui, em especial Angelina Pina e Luciano Gomes, que não apenas sempre se preocuparam comigo, mas que também sempre estavam dispostos a me ajudar a enfrentar as turbulências da vida e do meio acadêmico. Tenho a clareza de que se eu entrei no mestrado, foi graças aquela madrugada, a

mais de dois anos atrás, em que viramos a noite estudando juntos a bibliografia da prova de seleção. São esses os verdadeiros exemplos de amizade que uma pessoa poderia ter.

Agradeço também imensamente a Deus, pois sem Ele nada disso teria sido possível, e a toda a minha família por todo amor, apoio, compreensão e incentivo, especialmente aos meus padrinhos Maria da Lage Duarte e Marcelino Domingos Duarte. Contudo, não sei se algum dia eu poderei agradecer o suficiente àqueles que sempre me amaram, incentivaram e me apoiaram incondicionalmente ao longo de toda a minha vida, além de terem tido paciência e compreensão nos meus momentos mais difíceis: meus pais, Tânia Fagundes Abrantes e Robson Augusto Abrantes. Sem vocês, nada disso teria sido possível. Amo muito vocês!

Finalmente, não posso terminar esses agradecimentos sem antes agradecer a pessoa que mais me apoiou, incentivou e que esteve ao meu lado ao longo de todo esse processo: minha noiva e futura esposa Juliana Pessoa de Rezende. Não basta lhe agradecer por todo seu amor, amizade, companheirismo e imensuráveis paciência e compreensão. Ju, você fez muito mais do que isso. Você esteve sempre ao meu lado, não apenas nos momentos de alegria, mas também nos de frustração. Você me motivou e me estimulou. Evitou que eu muitas vezes perdesse o foco, com meus escapismos e minhas fugas de responsabilidades. E mesmo quando eu achava que ia desistir, você me carregou nas costas e me impediu de cometer esse erro que com certeza eu não tardaria a me arrepender. Mesmo quando eu achava que você já tinha feito muito por mim, você me surpreendia fazendo mais: sentou comigo para reler meu trabalho, ajudando-me em sua revisão e na seleção das imagens utilizadas. Até mesmo quando você não estava fazendo aparentemente nada, apenas deitada ao meu lado enquanto eu lia, estudava ou escrevia, você já estava fazendo alguma coisa, pois eu sabia que você podia estar em outro lugar, fazendo outra coisa, mas ao invés disso você escolhia estar ali ao meu lado para qualquer coisa que eu precisasse, dando-me força e motivação para a finalização desta dissertação. Acho que nunca poderei agradecer e retribuir tudo o que você fez por mim, meu amor, mas passarei a minha vida ao seu lado sempre tentando. Amo você, hoje e sempre!

Por último, agradeço também a você, caro leitor. Espero que este trabalho seja de alguma forma relevante para você!

*Não é dos astros, caro Brutus, a culpa, mas de
nós mesmos, que consentimos em ser
subordinados.*

William Shakespeare

*Ninguém pode aterrorizar uma nação inteira, a
menos que sejamos todos seus cúmplices.*

Edward R. Murrow.

RESUMO

Este trabalho tem como um de seus principais objetivos a realização de uma análise sobre os usos políticos do passado, especialmente do período da história dos Estados Unidos denominado de macarthismo, pela produção cinematográfica *Boa Noite e Boa Sorte* (*Good Night, and Good Luck*), filme dirigido por George Clooney e lançado em 2005. Partindo do pressuposto teórico de que a memória é uma construção constante, e de que o cinema é um dos principais instrumentos para os sucessivos rearranjos da memória coletiva, esta dissertação demonstra como o filme de Clooney reconstituiu uma determinada memória sobre o macarthismo, utilizando para isso um recurso que se torna cada vez mais comum em produções cinematográficas hollywoodianas: a apropriação de imagens de arquivo. Ao analisar a forma como foi feita essa apropriação, a partir de processos de montagem específicos, os objetivos dos produtores do filme ao utilizar tal procedimento, as consequências dessa apropriação, especialmente o chamado *efeito de real* e a *bricolagem de memórias*, e o impacto que esse filme causou na sociedade estadunidense que o recepcionou, constatou-se que o uso de imagens de arquivo ao longo da narrativa cinematográfica de *Boa Noite e Boa Sorte* foi fundamental para o sucesso dessa ressignificação da memória sobre o macarthismo. No entanto, o maior objetivo desta dissertação é demonstrar que as memórias construídas por *Boa Noite e Boa Sorte* atuaram não apenas em relação ao período histórico representado no filme, mas também e principalmente no contexto do presente em que essa obra cinematográfica foi produzida: a sociedade estadunidense da década de 2000, especialmente durante a chamada era Bush-Cheney. Comprovou-se que o passado histórico representado em *Boa Noite e Boa Sorte* pode ser lido como uma alegoria do seu contexto de produção. O filme adotou e elaborou em sua narrativa um discurso liberal ao representar as perseguições e os desrespeitos às liberdades e aos direitos civis de cidadãos estadunidenses que ocorreram durante o período do macarthismo como uma alegoria de semelhantes práticas geradas pelas políticas antiterroristas do governo Bush-Cheney. Demonstrando, dessa forma, a potencialidade de sentido que esse filme produziu no seu presente, *Boa Noite e Boa Sorte* exerceu um importante papel na promoção de um debate público sobre algumas das questões mais sensíveis para a sociedade estadunidense dos anos 2000, especialmente as questões relacionadas às políticas da era Bush-Cheney e sobre os deveres e responsabilidades da mídia nessa sociedade. Assim sendo, esta dissertação visa comprovar que ao avivar a memória do macarthismo, *Boa Noite e Boa Sorte* atuou politicamente no seu presente para demonstrar que esse mesmo macarthismo ainda não estava totalmente superado e erradicado na sociedade estadunidense em pleno século XXI.

Palavras-chave: *Boa Noite e Boa Sorte*. Macarthismo. Cinema. Memória. Estados Unidos.

ABSTRACT

The main objective of this work is to analyze the political uses of the past, especially from the period of United States history called McCarthyism, by the film production *Good Night, and Good Luck*, directed by George Clooney and released in 2005. Starting from the theoretical assumption that memory is a constant construction, and that cinema is one of the main instruments for successive rearrangements of collective memory, this dissertation demonstrates how the film of Clooney reconstituted a certain memory on McCarthyism, using for this a resource that becomes more and more common in Hollywood cinematographic productions: the appropriation of archival images. In analyzing how this appropriation was made, from specific assembly processes, the filmmakers' goals in using such a procedure, the consequences of such appropriation, especially the so-called *real effect* and *memory bricolage*, and the impact this film caused in the American society that received it, it was verified that the use of archival images throughout the cinematic narrative of *Good Night, and Good Luck* was fundamental for the success of this resignification of the memory on the McCarthyism. However, the main objective of this dissertation is to demonstrate that the memories constructed by *Good Night, and Good Luck* acted not only in relation to the historical period represented in the film, but also and especially in the context of the present in which this cinematographic work was produced: society the United States of the 2000s, especially during the Bush-Cheney era. It has been proven that the historical past represented in *Good Night, and Good Luck* can be read as an allegory of its production context. The film adopted and elaborated in its narrative a liberal discourse in representing the persecutions and disregard for civil liberties and civil rights of American citizens that occurred during the period of McCarthyism as an allegory of similar practices generated by the anti-terrorist policies of the Bush-Cheney administration. Thus demonstrating the potentiality of meaning that this film produced in its present *Good Night and Good Luck* played an important role in promoting a public debate on some of the most sensitive issues for American society of the 2000s, especially related issues the politics of the Bush-Cheney era, and the media's duties and responsibilities in that society. Thus, this dissertation aims to prove that by reviving the memory of McCarthyism, *Good Night and Good Luck* acted politically in its present to demonstrate that this same McCarthyism was not yet totally overcome and eradicated in American society in the XXI century.

Keywords: *Good Night and Good Luck*. McCarthyism. Cinema. Memory. United States of America.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	p. 21
CAPÍTULO 1: Os usos políticos do passado pelo presente	p. 26
1.1 Regimes de Historicidade: a produção de memórias e seus impactos nos modos de relação com o tempo.....	p. 26
1.2 A História no Cinema e o Cinema na História.....	p. 39
1.3 De vestígio à fonte do passado: metodologias para uma análise histórica das fontes cinematográficas.....	p. 45
1.4 As construções de memórias através do cinema.....	p. 52
1.5 Luz, câmera e História em ação: o cinema como um espaço produtor de História Pública.....	p. 56
1.5.1 História Pública: entre saberes acadêmicos e práticas de divulgação.....	p. 57
1.5.2 O cinema como um campo privilegiado para a História Pública.....	p. 60
CAPÍTULO 2: Entre o Fato e a Ficção: A apropriação de imagens de arquivo na montagem cinematográfica contemporânea e seus efeitos de real	p. 64
2.1 Sobre as imagens: entre temporalidades distintas e anacronismos, memórias e lacunas, sobrevivências e destruições.....	p. 65
2.2 O <i>efeito de real</i> e a apropriação de imagens de arquivo na montagem cinematográfica.....	p. 73
CAPÍTULO 3: Rompendo com o efeito de real: o discurso sobre o presente através de <i>Boa Noite e Boa Sorte</i>	p. 78
3.1 O contexto de produção de <i>Boa Noite e Boa Sorte</i>	p. 78
3.2 Encenações da história: análise da narrativa fílmica e da apropriação de imagens de arquivo na montagem de <i>Boa Noite e Boa Sorte</i>	p. 104
3.3 Das críticas à opinião pública: análise dos impactos na recepção de <i>Boa Noite e Boa Sorte</i> pela sociedade estadunidense.....	p. 110

CONCLUSÃO..... p. 129

APÊNDICE I: Descrição da narrativa cinematográfica de *Boa Noite e Boa Sorte*...p. 133

SEQUÊNCIA 1 (00min – 05min 25seg): Créditos iniciais, e introdução do protagonista Edward R. Murrow..... p. 133

SEQUÊNCIA 2 (05min 25seg – 12min 10seg): A redação do jornal e a influência do *macarthismo*..... p. 135

SEQUÊNCIA 3 (12min 10seg – 16min 48seg): A relutância da *CBS* e a ameaça das Forças Armadas.....p. 137

SEQUÊNCIA 4 (16min 48seg – 24min 33seg): O programa sobre o caso do tenente Milo Radulovich.....p. 139

SEQUÊNCIA 5 (24min 33seg – 29min 26seg): Os ataques públicos e o drama de Don Hollenbeck..... p. 142

SEQUÊNCIA 6 (29min 26seg – 30min 58seg): Murrow investigado!..... p. 144

SEQUÊNCIA 7 (30min 58seg – 37min 56seg): A reunião com William Paley, o “terror” do *macarthismo* e os preparativos para o programa sobre McCarthy..... p. 145

SEQUÊNCIA 8 (37min 56seg – 39min 26seg): O casamento escondido de Shirley e Joe Wershba..... p. 149

SEQUÊNCIA 9 (39min 26seg – 47min 27seg): O programa sobre o senador Joseph McCarthy..... p. 150

SEQUÊNCIA 10 (47min 27seg – 51min 56seg): As críticas da imprensa ao programa.....p. 154

SEQUÊNCIA 11 (51min 56seg – 53min 00seg): O encontro no Elevador.....p. 156

SEQUÊNCIA 12 (53min 00seg – 58min 29seg): Os primeiros resultados da matéria sobre as práticas de McCarthy e o caso de Annie Lee Moss.....p. 157

SEQUÊNCIA 13 (58min 29seg – 1h 03min 08seg): O inquérito de Annie Lee Moss e sua cobertura pelo programa de Murrow..... p. 160

SEQUÊNCIA 14 (1h 03min 08seg – 1h 07min 34seg): O direito de resposta de McCarthy e seu ataque a Murrow.....	p. 162
SEQUÊNCIA 15 (1h 07min 34seg – 1h 11min 10seg): A autodefesa e o contra-ataque de Murrow.....	p. 165
SEQUÊNCIA 16 (1h 11min 10seg – 1h 15min 15seg): A repercussão da disputa entre Murrow e McCarthy e o suicídio de Don Hollenbeck.....	p. 166
SEQUÊNCIA 17 (1h 15min 15seg – 1h 17min 01seg): A homenagem a Hollenbeck e as dúvidas de Joe Wershba.....	p. 168
SEQUÊNCIA 18 (1h 17min 01seg – 1h 18min 13seg): McCarthy investigado!.....	p. 169
SEQUÊNCIA 19 (1h 18min 13seg – 1h 20min 16seg): O início das consequências para a equipe do <i>See It Now</i> : o casamento revelado!.....	p. 170
SEQUÊNCIA 20 (1h 20min 16seg – 1h 25min 33seg): As consequências para Murrow, Friendly e para o programa <i>See It Now</i>	p. 170
SEQUÊNCIA 21 (1h 25min 33seg – 1h 32min 45seg): O discurso de Murrow sobre a televisão e em defesa da liberdade de imprensa; encerramento do filme e créditos finais.....	p. 172
APÊNDICE II: Imagens de arquivo utilizadas em <i>Boa Noite e Boa Sorte</i>.....	p. 175
BIBLIOGRAFIA.....	p. 185
FILMOGRAFIA.....	p. 194
OUTRAS FONTES.....	p. 199

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 – Capa do DVD de <i>Boa Noite e Boa Sorte</i> (2005)	p. 133
Disponível em: < http://www.imdb.com/title/tt0433383/mediaviewer/rm4228524800 >.	
Acesso em: 18 jan. 2018.	
Figura 2 – Captura de cena de <i>Boa Noite e Boa Sorte</i> (1.1)	p. 133
Figura 3 – Captura de cena de <i>Boa Noite e Boa Sorte</i> (1.2)	p. 133
Figura 4 – Captura de cena de <i>Boa Noite e Boa Sorte</i> (1.3)	p. 134
Figura 5 – Captura de cena de <i>Boa Noite e Boa Sorte</i> (1.4)	p. 135
Figura 6 – Captura de cena de <i>Boa Noite e Boa Sorte</i> (1.5)	p. 135
Figura 7 – Captura de cena de <i>Boa Noite e Boa Sorte</i> (2.1)	p. 136
Figura 8 – Captura de cena de <i>Boa Noite e Boa Sorte</i> (2.2)	p. 136
Figura 9 – Captura de cena de <i>Boa Noite e Boa Sorte</i> (2.3)	p. 136
Figura 10 – Captura de cena de <i>Boa Noite e Boa Sorte</i> (2.4)	p. 137
Figura 11 – Captura de cena de <i>Boa Noite e Boa Sorte</i> (2.5)	p. 137
Figura 12 – Captura de cena de <i>Boa Noite e Boa Sorte</i> (3.1)	p. 138
Figura 13 – Captura de cena de <i>Boa Noite e Boa Sorte</i> (3.2)	p. 138
Figura 14 – Captura de cena de <i>Boa Noite e Boa Sorte</i> (3.3)	p. 138
Figura 15 – Captura de cena de <i>Boa Noite e Boa Sorte</i> (3.4)	p. 139
Figura 16 – Captura de cena de <i>Boa Noite e Boa Sorte</i> (3.5)	p. 139
Figura 17 – Captura de cena de <i>Boa Noite e Boa Sorte</i> (3.6)	p. 139
Figura 18 – Captura de cena de <i>Boa Noite e Boa Sorte</i> (4.1)	p. 140
Figura 19 – Captura de cena de <i>Boa Noite e Boa Sorte</i> (4.2)	p. 140
Figura 20 – Captura de cena de <i>Boa Noite e Boa Sorte</i> (4.3)	p. 141
Figura 21 – Captura de cena de <i>Boa Noite e Boa Sorte</i> (4.4)	p. 141
Figura 22 – Captura de cena de <i>Boa Noite e Boa Sorte</i> (4.5)	p. 142
Figura 23 – Captura de cena de <i>Boa Noite e Boa Sorte</i> (4.6)	p. 142
Figura 24 – Captura de cena de <i>Boa Noite e Boa Sorte</i> (5.1)	p. 142
Figura 25 – Captura de cena de <i>Boa Noite e Boa Sorte</i> (5.2)	p. 143
Figura 26 – Captura de cena de <i>Boa Noite e Boa Sorte</i> (5.3)	p. 143
Figura 27 – Captura de cena de <i>Boa Noite e Boa Sorte</i> (5.4)	p. 143

Figura 28 – Captura de cena de <i>Boa Noite e Boa Sorte</i> (5.5)	p. 144
Figura 29 – Captura de cena de <i>Boa Noite e Boa Sorte</i> (5.6)	p. 144
Figura 30 – Captura de cena de <i>Boa Noite e Boa Sorte</i> (6.1)	p. 144
Figura 31 – Captura de cena de <i>Boa Noite e Boa Sorte</i> (6.2)	p. 145
Figura 32 – Captura de cena de <i>Boa Noite e Boa Sorte</i> (6.3)	p. 145
Figura 33 – Captura de cena de <i>Boa Noite e Boa Sorte</i> (7.1)	p. 146
Figura 34 – Captura de cena de <i>Boa Noite e Boa Sorte</i> (7.2)	p. 146
Figura 35 – Captura de cena de <i>Boa Noite e Boa Sorte</i> (7.3)	p. 146
Figura 36 – Captura de cena de <i>Boa Noite e Boa Sorte</i> (7.4)	p. 146
Figura 37 – Captura de cena de <i>Boa Noite e Boa Sorte</i> (7.5)	p. 147
Figura 38 – Captura de cena de <i>Boa Noite e Boa Sorte</i> (7.6)	p. 147
Figura 39 – Captura de cena de <i>Boa Noite e Boa Sorte</i> (7.7)	p. 147
Figura 40 – Captura de cena de <i>Boa Noite e Boa Sorte</i> (7.8)	p. 148
Figura 41 – Captura de cena de <i>Boa Noite e Boa Sorte</i> (7.9)	p. 148
Figura 42 – Captura de cena de <i>Boa Noite e Boa Sorte</i> (7.10)	p. 148
Figura 43 – Captura de cena de <i>Boa Noite e Boa Sorte</i> (7.11)	p. 148
Figura 44 – Captura de cena de <i>Boa Noite e Boa Sorte</i> (7.12)	p. 148
Figura 45 – Captura de cena de <i>Boa Noite e Boa Sorte</i> (7.13)	p. 149
Figura 46 – Captura de cena de <i>Boa Noite e Boa Sorte</i> (8.1)	p. 149
Figura 47 – Captura de cena de <i>Boa Noite e Boa Sorte</i> (8.2)	p. 149
Figura 48 – Captura de cena de <i>Boa Noite e Boa Sorte</i> (9.1)	p. 150
Figura 49 – Captura de cena de <i>Boa Noite e Boa Sorte</i> (9.2)	p. 150
Figura 50 – Captura de cena de <i>Boa Noite e Boa Sorte</i> (9.3)	p. 150
Figura 51 – Captura de cena de <i>Boa Noite e Boa Sorte</i> (9.4)	p. 151
Figura 52 – Captura de cena de <i>Boa Noite e Boa Sorte</i> (9.5)	p. 151
Figura 53 – Captura de cena de <i>Boa Noite e Boa Sorte</i> (9.6)	p. 151
Figura 54 – Captura de cena de <i>Boa Noite e Boa Sorte</i> (9.7)	p. 152
Figura 55 – Captura de cena de <i>Boa Noite e Boa Sorte</i> (9.8)	p. 152
Figura 56 – Captura de cena de <i>Boa Noite e Boa Sorte</i> (9.9)	p. 153
Figura 57 – Captura de cena de <i>Boa Noite e Boa Sorte</i> (10.1)	p. 154
Figura 58 – Captura de cena de <i>Boa Noite e Boa Sorte</i> (10.2)	p. 154
Figura 59 – Captura de cena de <i>Boa Noite e Boa Sorte</i> (10.3)	p. 154

Figura 60 – Captura de cena de <i>Boa Noite e Boa Sorte</i> (10.4)	p. 154
Figura 61 – Captura de cena de <i>Boa Noite e Boa Sorte</i> (10.5)	p. 155
Figura 62 – Captura de cena de <i>Boa Noite e Boa Sorte</i> (10.6)	p. 156
Figura 63 – Captura de cena de <i>Boa Noite e Boa Sorte</i> (10.7)	p. 156
Figura 64 – Captura de cena de <i>Boa Noite e Boa Sorte</i> (11.1)	p. 156
Figura 65 – Captura de cena de <i>Boa Noite e Boa Sorte</i> (11.2)	p. 156
Figura 66 – Captura de cena de <i>Boa Noite e Boa Sorte</i> (11.3)	p. 157
Figura 67 – Captura de cena de <i>Boa Noite e Boa Sorte</i> (12.1)	p. 157
Figura 68 – Captura de cena de <i>Boa Noite e Boa Sorte</i> (12.2)	p. 158
Figura 69 – Captura de cena de <i>Boa Noite e Boa Sorte</i> (12.3)	p. 158
Figura 70 – Captura de cena de <i>Boa Noite e Boa Sorte</i> (12.4)	p. 158
Figura 71 – Captura de cena de <i>Boa Noite e Boa Sorte</i> (12.5)	p. 159
Figura 72 – Captura de cena de <i>Boa Noite e Boa Sorte</i> (12.6)	p. 159
Figura 73 – Captura de cena de <i>Boa Noite e Boa Sorte</i> (12.7)	p. 159
Figura 74 – Captura de cena de <i>Boa Noite e Boa Sorte</i> (12.8)	p. 159
Figura 75 – Captura de cena de <i>Boa Noite e Boa Sorte</i> (13.1)	p. 160
Figura 76 – Captura de cena de <i>Boa Noite e Boa Sorte</i> (13.2)	p. 160
Figura 77 – Captura de cena de <i>Boa Noite e Boa Sorte</i> (13.3)	p. 160
Figura 78 – Captura de cena de <i>Boa Noite e Boa Sorte</i> (13.4)	p. 161
Figura 79 – Captura de cena de <i>Boa Noite e Boa Sorte</i> (13.5)	p. 161
Figura 80 – Captura de cena de <i>Boa Noite e Boa Sorte</i> (14.1)	p. 162
Figura 81 – Captura de cena de <i>Boa Noite e Boa Sorte</i> (14.2)	p. 162
Figura 82 – Captura de cena de <i>Boa Noite e Boa Sorte</i> (14.3)	p. 162
Figura 83 – Captura de cena de <i>Boa Noite e Boa Sorte</i> (14.4)	p. 163
Figura 84 – Captura de cena de <i>Boa Noite e Boa Sorte</i> (14.5)	p. 163
Figura 85 – Captura de cena de <i>Boa Noite e Boa Sorte</i> (14.6)	p. 164
Figura 86 – Captura de cena de <i>Boa Noite e Boa Sorte</i> (14.7)	p. 164
Figura 87 – Captura de cena de <i>Boa Noite e Boa Sorte</i> (14.8)	p. 164
Figura 88 – Captura de cena de <i>Boa Noite e Boa Sorte</i> (14.9)	p. 164
Figura 89 – Captura de cena de <i>Boa Noite e Boa Sorte</i> (15.1)	p. 165
Figura 90 – Captura de cena de <i>Boa Noite e Boa Sorte</i> (15.2)	p. 166
Figura 91 – Captura de cena de <i>Boa Noite e Boa Sorte</i> (15.3)	p. 166

Figura 92 – Captura de cena de <i>Boa Noite e Boa Sorte</i> (16.1)	p. 167
Figura 93 – Captura de cena de <i>Boa Noite e Boa Sorte</i> (16.2)	p. 167
Figura 94 – Captura de cena de <i>Boa Noite e Boa Sorte</i> (16.3)	p. 167
Figura 95 – Captura de cena de <i>Boa Noite e Boa Sorte</i> (16.4)	p. 167
Figura 96 – Captura de cena de <i>Boa Noite e Boa Sorte</i> (16.5)	p. 167
Figura 97 – Captura de cena de <i>Boa Noite e Boa Sorte</i> (16.6)	p. 168
Figura 98 – Captura de cena de <i>Boa Noite e Boa Sorte</i> (16.7)	p. 168
Figura 99 – Captura de cena de <i>Boa Noite e Boa Sorte</i> (16.8)	p. 168
Figura 100 – Captura de cena de <i>Boa Noite e Boa Sorte</i> (17.1)	p. 168
Figura 101 – Captura de cena de <i>Boa Noite e Boa Sorte</i> (17.2)	p. 169
Figura 102 – Captura de cena de <i>Boa Noite e Boa Sorte</i> (18.1)	p. 169
Figura 103 – Captura de cena de <i>Boa Noite e Boa Sorte</i> (18.2)	p. 169
Figura 104 – Captura de cena de <i>Boa Noite e Boa Sorte</i> (18.3)	p. 169
Figura 105 – Captura de cena de <i>Boa Noite e Boa Sorte</i> (19.1)	p. 170
Figura 106 – Captura de cena de <i>Boa Noite e Boa Sorte</i> (19.2)	p. 170
Figura 107 – Captura de cena de <i>Boa Noite e Boa Sorte</i> (20.1)	p. 171
Figura 108 – Captura de cena de <i>Boa Noite e Boa Sorte</i> (20.2)	p. 171
Figura 109 – Captura de cena de <i>Boa Noite e Boa Sorte</i> (20.3)	p. 171
Figura 110 – Captura de cena de <i>Boa Noite e Boa Sorte</i> (20.4)	p. 172
Figura 111 – Captura de cena de <i>Boa Noite e Boa Sorte</i> (20.5)	p. 172
Figura 112 – Captura de cena de <i>Boa Noite e Boa Sorte</i> (20.6)	p. 172
Figura 113 – Captura de cena de <i>Boa Noite e Boa Sorte</i> (21.1)	p. 173
Figura 114 – Captura de cena de <i>Boa Noite e Boa Sorte</i> (21.2)	p. 173
Figura 115 – Captura de cena de <i>Boa Noite e Boa Sorte</i> (21.3)	p. 174
Figura 116 – Captura de cena: Imagem de arquivo utilizada em <i>Boa Noite e Boa Sorte</i> (1.1)	p. 176
Figura 117 – Captura de cena: Imagem de arquivo utilizada em <i>Boa Noite e Boa Sorte</i> (2.1)	p. 176
Figura 118 – Captura de cena: Imagem de arquivo utilizada em <i>Boa Noite e Boa Sorte</i> (3.1)	p. 176
Figura 119 – Captura de cena: Imagem de arquivo utilizada em <i>Boa Noite e Boa Sorte</i> (4.1)	p. 177

Figura 120 – Captura de cena: Imagem de arquivo utilizada em <i>Boa Noite e Boa Sorte</i> (4.2)	p. 177
Figura 121 – Captura de cena: Imagem de arquivo utilizada em <i>Boa Noite e Boa Sorte</i> (4.3)	p. 177
Figura 122 – Captura de cena: Imagem de arquivo utilizada em <i>Boa Noite e Boa Sorte</i> (4.4)	p. 177
Figura 123 – Captura de cena: Imagem de arquivo utilizada em <i>Boa Noite e Boa Sorte</i> (5.1)	p. 178
Figura 124 – Captura de cena: Imagem de arquivo utilizada em <i>Boa Noite e Boa Sorte</i> (6.1)	p. 178
Figura 125 – Captura de cena: Imagem de arquivo utilizada em <i>Boa Noite e Boa Sorte</i> (7.1)	p. 178
Figura 126 – Captura de cena: Imagem de arquivo utilizada em <i>Boa Noite e Boa Sorte</i> (8.1)	p. 179
Figura 127 – Captura de cena: Imagem de arquivo utilizada em <i>Boa Noite e Boa Sorte</i> (8.2)	p. 179
Figura 128 – Captura de cena: Imagem de arquivo utilizada em <i>Boa Noite e Boa Sorte</i> (9.1)	p. 179
Figura 129 – Captura de cena: Imagem de arquivo utilizada em <i>Boa Noite e Boa Sorte</i> (10.1)	p. 180
Figura 130 – Captura de cena: Imagem de arquivo utilizada em <i>Boa Noite e Boa Sorte</i> (10.2)	p. 180
Figura 131 – Captura de cena: Imagem de arquivo utilizada em <i>Boa Noite e Boa Sorte</i> (10.3)	p. 180
Figura 132 – Captura de cena: Imagem de arquivo utilizada em <i>Boa Noite e Boa Sorte</i> (11.1)	p. 181
Figura 133 – Captura de cena: Imagem de arquivo utilizada em <i>Boa Noite e Boa Sorte</i> (11.2)	p. 181
Figura 134 – Captura de cena: Imagem de arquivo utilizada em <i>Boa Noite e Boa Sorte</i> (11.3)	p. 181
Figura 135 – Captura de cena: Imagem de arquivo utilizada em <i>Boa Noite e Boa Sorte</i> (11.4)	p. 181

Figura 136 – Captura de cena: Imagem de arquivo utilizada em <i>Boa Noite e Boa Sorte</i> (12.1)	p. 182
Figura 137 – Captura de cena: Imagem de arquivo utilizada em <i>Boa Noite e Boa Sorte</i> (12.2)	p. 182
Figura 138 – Captura de cena: Imagem de arquivo utilizada em <i>Boa Noite e Boa Sorte</i> (13.1)	p. 182
Figura 139 – Captura de cena: Imagem de arquivo utilizada em <i>Boa Noite e Boa Sorte</i> (13.2)	p. 182
Figura 140 – Captura de cena: Imagem de arquivo utilizada em <i>Boa Noite e Boa Sorte</i> (13.3)	p. 183
Figura 141 – Captura de cena: Imagem de arquivo utilizada em <i>Boa Noite e Boa Sorte</i> (13.4)	p. 183
Figura 142 – Captura de cena: Imagem de arquivo utilizada em <i>Boa Noite e Boa Sorte</i> (14.1)	p. 184
Figura 143 – Captura de cena: Imagem de arquivo utilizada em <i>Boa Noite e Boa Sorte</i> (14.2)	p. 184
Figura 144 – Captura de cena: Imagem de arquivo utilizada em <i>Boa Noite e Boa Sorte</i> (14.3)	p. 184

INTRODUÇÃO:

Desde a sua criação, o cinema tem servido para muito mais além do entretenimento. Ao longo do século XX, o cinema foi se transformando cada vez num terreno de disputas, num campo de batalhas contínuo entre diferentes memórias, diferentes ideologias e até diferentes interpretações do passado. Afinal, o cinema é um poderoso transmissor de cultura, pois transmite crenças, valores e conhecimento, servindo muitas vezes como uma memória cultural.

Contudo, nada disso é novidade. Muito pelo contrário, as relações entre história, cinema e memória já foram estudadas por diversos intelectuais a partir especialmente da segunda metade do século XX. No entanto, uma prática que vem se tornando cada vez mais comum no cinema de cunho comercial, especialmente no cinema hollywoodiano, e que possui um impacto significativo para a fabricação de memórias através do cinema, é a utilização de imagens de arquivo ao longo da narrativa cinematográfica de um filme. O uso de fontes historiográficas em produções audiovisuais está cada vez mais frequente. Tanto documentos manuscritos quanto fontes orais ou visuais, por exemplo, estão sendo incorporadas com mais frequência em produções audiovisuais dos mais diferentes tipos. As imagens de arquivo, em particular, sejam imagens fixas, sejam imagens em movimento, estão entre os tipos de fontes historiográficas mais apropriadas na prática audiovisual contemporânea. A compreensão dessa prática de utilização e apropriação de imagens de arquivo em produções cinematográficas e os resultados disso são justamente alguns dos principais objetivos pretendidos nessa dissertação.

Dessa forma, busca-se compreender as estratégias dessa prática da indústria cinematográfica: a forma como é feita essa apropriação de imagens de arquivo em produções cinematográficas, a partir de processos de montagem específicos; os motivos que levam tal apropriação a ser cada vez mais frequente; os objetivos dos diretores e produtores de filmes que utilizam tal procedimento, e finalmente, o impacto que tais filmes causam na sociedade contemporânea que os recebe. Todas essas questões são fundamentais para compreender os discursos e as memórias que são produzidas pelas apropriações das imagens de arquivo no cinema.

Nesse sentido, o filme *Boa Noite e Boa Sorte (Good Night, and Good Luck)*, lançado em 2005 e dirigido por George Clooney, foi selecionado como o objeto de análise desta dissertação, devido a ampla utilização de imagens de arquivo ao longo de sua narrativa. Será

analisada a forma como imagens de arquivo foram utilizadas no filme; quais foram os processos de montagem específicos empregados para isso; quais foram os motivos que levaram os produtores a adotarem essa prática; o contexto de produção do filme; e o impacto que esse filme causou na sociedade estadunidense contemporânea ao seu lançamento, analisando como foi a sua recepção. Além disso, como a prática de apropriação de imagens de arquivo tem um impacto direto sobre os processos de construção de memórias, e um dos principais objetivos desta dissertação será analisar as memórias sobre o passado e os discursos sobre o presente que foram construídos no filme dirigido por Clooney.

A história de *Boa Noite e Boa Sorte* se passa no período que ficou conhecido como macarthismo. Esse período da história dos Estados Unidos englobou o fim da década de 1940 até meados da década de 1950, e marcou o momento em que a sociedade estadunidense viveu uma intensa patrulha anticomunista, com direito a perseguições políticas e desrespeito aos direitos civis. Milhares de cidadãos foram acusados de serem comunistas ou filocomunistas, tornando-se objeto de investigações agressivas, lideradas pelo então senador Joseph McCarthy, inspiração para a origem ao termo macarthismo, pois, originalmente, o termo foi utilizado justamente para criticar as ações do senador McCarthy.

Boa Noite e Boa Sorte aborda a história dos embates históricos em rede nacional entre o senador Joseph McCarthy e o âncora de televisão do programa *See It Now*, da rede de televisão CBS, Edward R. Murrow (representado no filme por David Strathairn). Murrow, em plena era do macarthismo, luta para mostrar em seu programa os dois lados da questão, entrando assim em confronto com o senador McCarthy ao revelar as táticas e mentiras usadas por ele em sua caçada aos supostos comunistas. O senador, por sua vez, utiliza o direito de resposta oferecido pelo programa de Murrow apenas para intimidar o jornalista e apresentador, acusando-o de ser comunista, iniciando assim, um grande confronto público que acabou gerando consequências à recém implantada televisão nos Estados Unidos.

O mais interessante nesse filme, de acordo com a proposta de análise desta dissertação, é que dentre todas as imagens de arquivo utilizadas em sua narrativa, destacam-se especialmente as imagens do senador McCarthy, devido o fato de que todas as partes em que o senador aparece serem imagens de arquivo do próprio senador, e não interpretadas por um ator. A hipótese central aqui defendida é que essa apropriação de imagens de arquivo no processo de montagem do filme, alternando continuamente entre imagens históricas/documentais do senador e imagens ficcionais, como, por exemplo, as imagens do ator David Strathairn interpretando Murrow, acabou gerando o chamado *efeito de real*. Esse efeito aplicado na narrativa fílmica não apenas colabora para a construção ou reconstruções de

uma determinada memória sobre aquele período da sociedade estadunidense, mas também acaba atuando no presente, na sociedade contemporânea à produção do filme, a qual o recepcionou. Sobre essa relação entre o arquivo do passado e os seus usos no presente, Viviane Tessitore argumenta que “o arquivo registra as ações no momento em que ocorreram, registro marcado, evidentemente, pelo contexto em que foi produzido; a memória reelabora continuamente o passado a partir das experiências presentes”.¹ Deve-se destacar nesse momento que no ano de 2005, data do lançamento do filme, George W. Bush era o então presidente dos Estados Unidos, e Clooney era um ferrenho opositor e crítico do seu governo.

Portanto, a escolha desse filme para a análise aqui empreendida não passa apenas pela riqueza dos arquivos históricos que foram utilizados, mas, sobretudo, pela maneira como seus fragmentos foram selecionados, organizados e recompostos na montagem, visando construir no presente uma determinada memória desse passado recente através de operações de sentido, que contribuem para a construção da historicidade do tempo presente.² Dessa forma, partindo do pressuposto teórico de que a memória é uma construção constante, e que o cinema é um produtor de memória,³ conclui-se que as memórias construídas por esse filme atuam não apenas no contexto histórico do período que o filme representa, mas principalmente no contexto em que essa obra cinematográfica foi produzida, demonstrando assim, a potencialidade de sentido que esse filme produz no presente, em relação ao passado.

Assim, no primeiro capítulo da dissertação serão analisados diferentes conceitos teóricos e metodológicos necessários para se pensar sobre os usos do passado pelo presente. Inicialmente, serão discutidos os conceitos de *regime de historicidade*, de François Hartog, e de *espaço de experiências* e *horizontes de expectativas*, conceitos essenciais para uma reflexão sobre as transformações do tempo histórico. Será demonstrada a potencialidade do cinema como um espaço de resignificação de memórias, representando o passado e utilizando-o para atender as necessidades do presente.

Em seguida, um balanço historiográfico sobre a relação entre história e cinema será feito, demonstrando-se não apenas as potencialidades do cinema como fonte histórica, mas

¹ Cf. TESSITORE, Viviane. Arquivos e centros de documentação: Um perfil. In: ALMEIDA, Juniele Rabêlo de; ROVAI, Marta G. de Oliveira (org.). *Introdução à História Pública*. São Paulo: Letra e Voz, 2011. 232 p. p. 174-175.

² Dialoga-se nesse ponto com o conceito de “regimes de historicidade”, elaborado por François Hartog. Cf. HARTOG, François. *Regimes de Historicidade – Presentismo e Experiências do Tempo*. Belo Horizonte: Editora Autêntica, 2013. Ver também: VARELLA, F. et al. (org.). *Tempo presente e usos do passado*. Rio de Janeiro: FGV Editora, 2012.

³ Dialoga-se nesse ponto com as teorias sobre memória defendidas por Michael Pollak, especialmente a teoria de *enquadramento de memória*. Cf. POLLAK, Michael. Memória, Esquecimento, Silêncio. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro: CPDOC/FGV, v. 2, n. 3, p. 3-15, 1989; _____. Memória e Identidade Social. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro: CPDOC/FGV, v. 5, n. 10, p. 200-212, 1992.

acima disso, como objetos e como agentes da história. Nesse momento também serão apresentadas diversas metodologias de análise fílmica, sendo definida e proposta uma metodologia específica para a análise do filme *Boa Noite e Boa Sorte*.

Da mesma forma em que foi realizado o balanço teórico e historiográfico sobre o cinema, um balanço sobre os estudos da relação história e memória também será realizado, ressaltando-se o processo de construções de memórias pelo cinema. Após isso, uma importante discussão sobre o cinema como um espaço produtor de História Pública será feita. O objetivo disso será demonstrar os desafios e as potencialidades da História Pública como uma plataforma de observação dos usos públicos do passado.

Já no segundo capítulo, abordaremos principalmente as teorias de Georges Didi-Huberman sobre as distintas temporalidades das imagens e sobre a importância da montagem para o estudo e para a análise de imagens. Além disso, discutiremos também a prática de apropriação de imagens de arquivo nas montagens de produções cinematográficas, e o consequente *efeito de real* provocado por essa prática.

No terceiro capítulo, as teorias e metodologias discutidas até então serão aplicadas para a realização da análise do filme *Boa Noite e Boa Sorte*. Inicialmente será analisado o contexto de produção da obra, analisando as questões sensíveis do presente que contribuíram ou afetaram de algum modo a elaboração e a produção do filme. Em seguida, será desenvolvida uma análise da montagem do filme, ressaltando-se o uso de imagens de arquivo e os resultados disso. E por fim, a realização de um estudo sobre a recepção do filme pela sociedade estadunidense contemporânea ao seu lançamento e sobre o impacto do filme na opinião pública dessa sociedade. Deve-se ressaltar que parte da análise fílmica, analisando os principais elementos da linguagem cinematográfica do filme e a narrativa do filme em si, estará presente no APÊNDICE I, além de todos os conjuntos de imagens de arquivo que estarão discriminados no APÊNDICE II.

Em resumo, a finalidade principal desta dissertação será compreender como a memória sobre o macarthismo foi ressignificada em *Boa Noite e Boa Sorte*, através especialmente da incorporação de imagens de arquivo em sua narrativa cinematográfica, e de que forma, através dessa ressignificação, o discurso produzido pelo filme conseguiu atuar no presente. A partir dessa análise, poderemos também compreender melhor quais são as principais ideologias políticas em constante disputa na sociedade estadunidense até hoje, como elas utilizam o cinema como um campo permanente de batalhas entre elas, e como o passado histórico da nação, como o macarthismo, no caso de *Boa Noite e Boa Sorte*, por

exemplo, está sempre sendo usado, ressignificado, reelaborado e até fabricado pelo presente, de acordo com os interesses em jogo.

CAPÍTULO 1:

Os usos políticos do passado pelo presente

1.1 Regimes de Historicidade: a produção de memórias e seus impactos nos modos de relação com o tempo

O século XX foi um período da história da humanidade repleto de eventos traumáticos de diversos tipos: guerras mundiais, genocídios, ditaduras e governos autoritários, sendo o maior símbolo de todos os eventos traumáticos o Holocausto.⁴ Uma prática se tornou, então, cada vez mais frequente após cada um desses eventos, principalmente entre aqueles que viveram e sobreviveram a essas experiências traumáticas: a prática de testemunhar, contar suas histórias, não apenas para tentar aliviar e superar a dor de suas experiências, mas muitas vezes também procurando obter justiça e reparações por suas perdas, além de pretender, através de seus relatos, que aquele evento nunca caísse no esquecimento, para que jamais fosse possível que ele se repetisse um dia. Esses testemunhos foram se tornando com o tempo uma das principais fontes para o trabalho dos historiadores de uma “nova” modalidade historiográfica, que, apesar de já existir desde a Antiguidade, tendo um breve momento de interdição no século XIX, voltou a ganhar força e se reformulou principalmente após a Segunda Guerra Mundial. Convencionou-se chamar essa nova/velha modalidade de “história do tempo presente”.

Contudo, essa concepção de reparação histórica, que surgiu na segunda metade do século XX, entrou em choque com a concepção moderna de história, impactando diretamente a nossa relação com o tempo. Olhar para o passado para descobrir injustiças, utilizando muitas vezes a memória coletiva de uma sociedade, para reparar possíveis erros desse passado no presente, gerando políticas públicas que atuam não só no hoje, mas também no amanhã, no futuro de um grupo ou de uma sociedade, era algo novo, que o *regime moderno de historicidade*, para utilizarmos o conceito desenvolvido por François Hartog,⁵ não tinha

⁴ De acordo com Andreas Huyssen, o Holocausto se tornou um símbolo tão forte de eventos traumáticos, que ele teria se transformado em um “índice”, ou seja, ele se transformou em uma metáfora de outras histórias traumáticas. Cf. HUYSSSEN, Andreas apud. FICO, Carlos. História que temos vivido. In: VARELLA, Flávia; MOLLO, Helena M.; PEREIRA, Mateus H. de Faria; DA MATA, Sérgio (Orgs.). *Tempo presente & usos do passado*. 1ª ed. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2012, p. 67-100. p. 75.

⁵ Cf. HARTOG, François. *Regimes de Historicidade: Presentismo e experiências do tempo*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2013.

conhecido até então, e que dificilmente se adaptaria a essa nova forma de experiência do tempo.

Dessa forma, a reflexão a seguir irá abordar os modos de relação com o tempo, especialmente sobre a “crise” do chamado regime moderno de historicidade. O principal objetivo dessa reflexão será tentar demonstrar como os discursos de reparação histórica e as políticas de memórias são, para essa experiência contemporânea do tempo, fundamentais para se reformular os marcos entre o passado e o futuro, assim como para se reescrever a história de acordo com os interesses e as políticas do presente.

Desde a Antiguidade até meados do século XVIII, a concepção de história que orientava os trabalhos dos historiadores, além de nortear a relação dos homens com o tempo, era a denominada *historia magistra*, ou história mestre da vida. A razão desse nome era a perspectiva de que a história, o passado de uma sociedade, deveria sempre servir de instrução para a vida no presente e para o futuro. Tudo poderia ser comprovado a partir da história, nada de novo, de inédito, jamais poderia acontecer, e sempre se poderia buscar na história algum acontecimento no mínimo similar e tomá-lo como exemplo para saber ou prever o que aconteceria em seguida.

Portanto, a história era tomada no presente sempre como exemplo. Mesmo quando a experiência histórica cristã se opôs a *historia magistra* pagã, de acordo com Reinhart Koselleck, a história continuou sendo tomada pelo seu caráter exemplar, pois a história dos antigos, dos pagãos, poderia sempre oferecer tanto exemplos repulsivos, ou seja, exemplos do que não fazer, não repetir, quanto exemplos dignos de serem imitados ou seguidos pelos homens do presente. Tinha-se a concepção de que a natureza humana era constante. Isso porque, segundo Koselleck, mesmo “quando uma transformação social ocorria, era de modo tão lento e em prazo tão longo, que os exemplos do passado continuavam a ser proveitosos”.⁶

O objetivo de Koselleck ao longo de seu livro *Futuro Passado* era buscar compreender como cada presente, ao longo da história, entendia e se relacionava com dimensões do tempo, e como se correlacionava passado e futuro. Ou seja, seu objetivo era identificar o *tempo histórico* de cada presente, assim como os períodos em que ocorreram transformações no tempo histórico. Para isso, Koselleck desenvolveu duas categorias que possibilitam, entre outras coisas, de acordo com ele, tentar descobrir o tempo histórico. Essas categorias são o *espaço de experiência* e o *horizonte de expectativa*.

⁶ Cf. KOSELLECK, Reinhart. *Futuro Passado*. Contribuição à semântica dos tempos históricos. Rio de Janeiro: Contraponto, Editora Puc-RJ, 2006, p. 43.

Apesar do próprio Koselleck afirmar que ambas as categorias não nos transmitem uma realidade histórica, ou seja, não nos remetem diretamente para certos tipos de acontecimentos ou processos históricos – como remetem, por exemplo, expressões históricas como “senhor” e “escravo”, “guerra” e “paz”, entre muitas outras –, mesmo assim, o autor defende que o uso dessas categorias é absolutamente necessário na compreensão do tempo histórico. Funcionando apenas em conjunto, já que não existe expectativa sem experiência e não há experiência sem expectativa, as duas categorias são “adequadas para nos ocuparmos com o tempo histórico, pois elas entrelaçam passado e futuro. São adequadas também para se tentar descobrir o tempo histórico, pois, enriquecidas em seu conteúdo, elas dirigem as ações concretas no movimento social e político”.⁷

Mas no que consistiria de fato esse espaço de experiência e esse horizonte de expectativa? De acordo com Koselleck, a experiência é o passado atual, formado por determinados acontecimentos que foram incorporados e que ainda são lembrados. Na experiência, segundo o autor, “se fundem tanto a elaboração racional quanto as formas inconscientes de comportamento”.⁸ Já a expectativa, ao contrário do que se pode pensar num primeiro momento, ela não se realiza apenas no futuro, mas sim também no hoje, voltado para o ainda não realizado, para o que apenas pode ser previsto ainda, para o que se prevê hoje para o amanhã. De acordo com o autor, “esperança e medo, desejo e vontade, a inquietude, mas também a análise racional, a visão receptiva ou a curiosidade fazem parte da expectativa e a constituem”.⁹

Entretanto, apesar dos conceitos não serem opostos um ao outro, um não pode ser transformado tranquilamente no outro. Daí a importância da palavra “horizonte” na expressão proposta por Koselleck de “horizonte de expectativa”, pois, de acordo com o autor, horizonte seria a “linha por trás da qual se abre no futuro um novo espaço de experiência, mas um espaço que ainda não pode ser contemplado”.¹⁰ A questão fundamental aqui para Koselleck é que quando se rompe um horizonte de expectativa, cria-se então uma nova experiência, que, por sua vez, criará outra expectativa.

Portanto, na concepção proposta por Koselleck, o tempo histórico é uma grandeza que se modifica junto com a história, sendo produzido pela distância criada entre o campo da experiência, de um lado, e o horizonte de expectativa, de outro. É da tensão entre os dois lados que ele é gerado. Dessa forma, o autor defende que “a classificação dos conceitos

⁷ Ibidem, p. 308.

⁸ Ibidem, p. 309.

⁹ Ibidem, p. 310.

¹⁰ Ibidem, p. 311.

sociais e políticos pelas categorias “expectativa” e “experiência” oferece, não obstante, uma chave para mostrar o tempo histórico em mutação”.¹¹

É justamente essa tensão entre experiência e expectativa que o conceito desenvolvido por François Hartog de *regimes de historicidade* propõe-se a esclarecer. Preocupado em investigar sobre as temporalidades que estruturam ou ordenam os fenômenos históricos contemporâneos, Hartog desenvolve esse conceito como sendo uma maneira de traduzir e de ordenar experiências do tempo, ou seja, os modos de articular o passado, presente e futuro, e de dar-lhes sentido. O conceito *regime de historicidade*, para ele, pode ser compreendido de dois modos:

Em uma acepção restrita, como uma sociedade trata seu passado e trata do seu passado. Em uma acepção mais ampla, regime de historicidade serviria para designar “a modalidade de consciência de si de uma comunidade humana”. (...) Mais precisamente, a noção devia poder fornecer um instrumento para comparar tipos de história diferentes, mas também e mesmo primeiramente, eu acrescentaria agora, para colocar em foco modos de relação com o tempo: formas da experiência do tempo, aqui e lá, hoje e ontem. Maneiras de ser no tempo.¹²

Como já foi mencionado, Koselleck preocupou-se em apreender como cada presente se relacionava com o tempo. No entanto, o que interessava para Hartog era justamente os momentos de crise do tempo, os períodos, nas palavras de Koselleck, em que o tempo histórico sofre mutações, como a crise de ruptura com a *historia magistra* e o início, de acordo com Hartog, do denominado *regime moderno de historicidade*. A principal contribuição que o conceito “regime de historicidade” pode nos oferecer, segundo Hartog, é justamente para analisarmos esses momentos de crise do tempo:

Partindo de diversas experiências do tempo, o regime de historicidade se pretenderia uma ferramenta heurística, ajudando a melhor apreender, não o tempo, todos os tempos ou a totalidade do tempo, mas principalmente momentos de crise do tempo, aqui e lá, quando vêm justamente perder sua evidência as articulações do passado, do presente e do futuro.¹³

¹¹ Ibidem, p. 322.

¹² HARTOG, op. cit., p. 28 e 29.

¹³ Ibidem, p. 37.

Mas por que a crise da *historia magistra* com a ascensão do regime moderno de historicidade aconteceu somente no século XVIII? Koselleck explica que a razão da longa durabilidade da *historia magistra* foi o fato justamente de não ter ocorrido, até a segunda metade do século XVIII, uma transformação que promovesse uma ruptura nem com o espaço de experiência, nem com o horizonte de expectativa. De acordo com o autor, ao longo da Idade Média, “as inovações técnicas, que também existiam, impunham-se com tamanha lentidão que não provocavam nada capaz de promover uma ruptura na vida. As pessoas se adaptavam a elas sem que o arsenal da experiência anterior se modificasse”.¹⁴ Já as expectativas desse período se voltavam para o além, para a vida após a morte, e, mais especificamente, para o fim do mundo, o apocalipse cristão, cujas profecias teimavam em falhar uma após a outra, nunca se realizando de fato. Esse quadro “só veio a modificar-se com a descoberta de um novo horizonte de expectativa, o que terminou ganhando a forma do conceito de progresso”.¹⁵ A tese defendida por Koselleck é que a diferença entre experiência e expectativa não parou de crescer na modernidade. A estrutura temporal passou a ser marcada pela abertura do futuro e pelo progresso, ou seja, não se deveria mais imitar o passado ou se limitar por ele, mas se deveria, pelo contrário, ultrapassá-lo, gerar um futuro novo e aperfeiçoado, gerando, portanto, uma ruptura – cujo ápice foi a Revolução Francesa – com a *historia magistra*. Segundo Koselleck:

Desde então toda a história pôde ser concebida como um processo de contínuo e crescente aperfeiçoamento; apesar das recaídas e rodeios, ele teria que ser planejado e posto em prática pelos homens. (...) Em suma: a partir de então o horizonte de expectativa passa a incluir um coeficiente de mudança que se desenvolve com o tempo.¹⁶

O denominado regime moderno de historicidade estava centrado principalmente na ideia de progresso, no olhar sempre direcionado para o futuro, e não mais para o passado. A própria história passou a ser concebida como um processo, ou seja, as sociedades saíam de estágios de desenvolvimento mais primitivos e evoluíam com o passar do tempo, sempre progredindo, sempre se aperfeiçoando, o futuro sempre superando o passado. As expectativas

¹⁴ KOSELLECK, op. cit., p. 314.

¹⁵ Ibidem, p. 316.

¹⁶ Ibidem, p. 317.

para o futuro se desvincularam de tudo quanto as antigas experiências haviam sido capazes de oferecer. Não era mais possível projetar nenhuma expectativa a partir da experiência passada, pois a relação com o tempo havia sido transformada: não era mais o passado que importava, mas sim o futuro, o qual deveria ser único e diferente do passado, melhor que ele inclusive, uma expectativa de que o futuro sempre deveria melhorar a sociedade.

Com o regime moderno de historicidade, portanto, o caráter exemplar da história desaparece, cedendo lugar para aquilo que não se repete, em busca do único. Surge então a necessidade de previsões, projeções, prognósticos de futuro. A grande diferença entre os dois regimes, de acordo com Hartog, é que, para o regime moderno de historicidade:

Se há ainda uma lição da história, ela vem do futuro e não mais do passado. Ela está em um futuro que se deve fazer surgir como ruptura com o passado, pelo menos como algo diferente dele, enquanto a *historia magistra* repousava na ideia de que o futuro, se não repetia exatamente o passado, pelo menos não o excedia nunca.¹⁷

Entretanto, é necessário ter sempre em mente que passar de um regime de historicidade a outro não é algo simples. As experiências e expectativas do regime anterior não desaparecem de uma hora para outra como se nunca tivessem existido. Há períodos de sobreposição entre os dois regimes, e gerações diferentes, cada uma com experiências e expectativas próprias, convivem simultaneamente, produzindo-se interferências que são muitas vezes trágicas, como foi, por exemplo, a Revolução Francesa. Pensando nisso, Hannah Arendt introduziu o conceito de *brecha* entre o passado e o futuro, esse tempo de sobreposição de dois modelos de regimes diferentes, esse “estranho entremeio no tempo histórico, onde se toma consciência de um intervalo no tempo inteiramente determinado por coisas que não são mais e por coisas que não são ainda”.¹⁸ A melhor palavra para definir um tempo de entremeio, segunda a autora, é justamente *brecha*, “pois há uma pausa e esse tempo parece desorientado”.¹⁹

Um exemplo que ilustra muito bem a experiência de viver em um tempo desorientado são as reflexões feitas por Paul Valéry, tanto no período do entre guerras, quanto já durante a própria Segunda Guerra Mundial, sobre a ruptura de continuidade que dava a todo homem o sentimento de pertencer “a duas eras”, de oscilar entre dois abismos: de um

¹⁷ HARTOG, op. cit., p. 138.

¹⁸ ARENDT, H. apud HARTOG, op. cit., p. 22.

¹⁹ ARENDT, H. apud HARTOG, op. cit., p. 139.

lado “um passado que não está abolido nem esquecido, mas um passado do qual nós não podemos tirar quase nada que nos oriente no presente e nos possibilite imaginar o futuro. De outro lado, um futuro de que não fazemos a menor ideia”.²⁰

Eram esses períodos de crise do tempo, portanto, que mais interessavam a Hartog. Contudo, o foco principal da sua análise não era a ascensão do regime moderno, mas sim a sua crise, a qual se inicia, de acordo com o autor, no final do século XX, com alguns acontecimentos importantes da história recente – especialmente a queda do muro de Berlim em 1989 – que teriam abalado, para Hartog, as nossas relações com o tempo. Uma das principais contribuições do conceito de *regime de historicidade*, segundo Hartog, é justamente tentar compreender melhor o presente:

Simples ferramenta, o regime de historicidade não pretende falar da história do mundo passado, e menos ainda do que está por vir. Nem cronosofia, nem discurso sobre a história, tampouco serve para denunciar o tempo presente, ou para deplorá-lo, mas para melhor esclarecê-lo.²¹

Como já foi mencionado, o regime moderno de historicidade estava centrado na concepção de progresso e no olhar dirigido sempre ao futuro, não mais ao passado e nem mesmo ao presente, o qual deveria até mesmo ser sacrificado, se fosse necessário, em nome do futuro. Nas palavras de Hartog, chegava-se a “desvalorizar, em nome do futuro, o passado, ultrapassado, mas também o presente. Não sendo nada mais do que a véspera do futuro, melhor senão “radiante”, ele podia, até devia ser sacrificado”.²² Hartog dá a essa característica do regime moderno o nome de *futurismo*: uma dominação do ponto de vista do futuro nas relações com o tempo. A história deveria ser feita em nome do futuro, devendo, portanto, ser escrita do mesmo modo. Progressos tecnológicos constantes, aumento da sociedade de consumo, globalização, são só algumas características que o regime moderno de historicidade foi adquirindo com o tempo. No entanto, foi esse mesmo regime moderno que, em nome do progresso e do futuro, foi o responsável por fazer com que o século XX ficasse marcado na história por disputas imperialistas, corridas armamentistas, guerras mundiais, genocídios, ameaças nucleares – sem esquecer de Hiroshima e Nagasaki – e pelo Holocausto. Porém,

²⁰ VALÉRY, P. apud HARTOG, op. cit., p. 20.

²¹ HARTOG, op. cit., p. 37.

²² Ibidem, p. 33.

como ressalta Hartog, se o século XX se iniciou “mais futurista do que presentista, terminou mais presentista do que futurista”.²³

O motivo disso ter acontecido é que o futurismo foi se deteriorando ao longo do século XX. Apesar de Hartog considerar como marco da crise do regime moderno a queda do muro de Berlim em 1989,²⁴ considera-se aqui que esse modelo de relação com o tempo começou a dar sinais de seu fracasso bem antes, principalmente após o fim da Segunda Guerra Mundial. Os crimes do século XX, especialmente os crimes contra a humanidade, como o Holocausto, fizeram surgir cada vez mais ondas memoriais, especialmente através dos testemunhos dos sobreviventes, que acabaram unindo e agitando intensamente as sociedades contemporâneas. Foi nesse contexto que passou a assumir crescente importância a concepção de reparação histórica, fosse através de tribunais que deveriam julgar o passado, fosse através de indenizações às vítimas, ou qualquer outra forma de reparar, ou pelo menos de tentar reparar, uma injustiça histórica. “O passado não havia “passado” e, na segunda ou terceira geração, ele estava sendo questionado”.²⁵ Essa multiplicação de memórias coletivas fazia com que o passado readquirisse sua importância nas relações da experiência com o tempo, porém não como era na *historia magistra*, de caráter exemplar, mas sim um “passado presente”, ressignificado pelo presente, a dimensão temporal de fato valorizada, daí a denominação proposta por Hartog de *presentismo*. Segundo o autor, “o futurismo deteriorou-se sob o horizonte e o presentismo o substituiu. O presente tornou-se o horizonte. Sem futuro e sem passado, ele produz diariamente o passado e o futuro de que sempre precisa, um dia após o outro, e valoriza o imediato”.²⁶

Dessa forma, a pergunta central que Hartog vai buscar responder ao longo de sua obra *Regimes de historicidade* é se estaria em formulação um novo regime de historicidade, centrado no presente. Em sua visão, desde 1989 com a queda do Muro de Berlim,

A produção do tempo histórico parece estar suspensa. Daí talvez essa experiência contemporânea de um presente perpétuo, inacessível e quase imóvel que busca, apesar de tudo, produzir para si mesmo o seu próprio tempo histórico. (...) É conveniente então falar de fim ou de saída dos tempos modernos, isto é, dessa estrutura temporal particular ou do regime moderno de historicidade? Ainda não

²³ Ibidem, p. 140.

²⁴ De acordo com Hartog, “desde 1989, pode-se melhor apreender que se procuram novas relações com o tempo, exatamente como dois séculos mais cedo, quando se desagregava a antiga ordem do tempo e o regime de historicidade que lhe era ligado”, quando se iniciou, naquela ocasião, o regime moderno de historicidade. Cf. HARTOG, op. cit., p. 188.

²⁵ Ibidem, p. 25.

²⁶ Ibidem, p. 148.

sabemos. De crise, certamente. É esse momento e essa experiência contemporânea do tempo que designo presentismo.²⁷

No entanto, como seria possível julgar esse passado? A história desse tempo presente passou a lidar com uma temporalidade, até então, inédita: a temporalidade do “imprescritível”.²⁸ A possibilidade de se julgar no presente um crime do passado. O tempo, de acordo com Hartog, passou a funcionar às avessas: “ao invés de ter produzido o esquecimento, ele avivou a memória, reconstituiu e impôs a lembrança. Com a temporalidade até então inédita criada pelo crime contra a humanidade, o tempo não “passa”: o criminoso permanece contemporâneo de seu crime”.²⁹

Talvez um dos maiores exemplos de uma tentativa de julgar crimes do passado para se tentar promover uma reparação de uma injustiça histórica tenha sido os julgamentos do Tribunal de Nuremberg e, principalmente, o julgamento de Adolf Eichmann. Tenente-coronel da SS durante o regime nazista, Eichmann fugiu no pós-guerra para a Argentina, onde foi localizado e capturado – o termo mais correto seria sequestrado – no início dos anos 1960, e foi levado para Israel para ser julgado por seus crimes contra a humanidade e, em especial, contra o povo judeu. Ele teria sido o responsável por toda a logística de extermínio de milhões de pessoas no final da Segunda Guerra Mundial – a chamada “solução final” –, organizando a identificação e o transporte de pessoas para os diferentes campos de concentração nazistas.

Contudo, esse julgamento foi bastante criticado, e com a devida razão, por Hannah Arendt.³⁰ Uma de suas principais críticas era o fato da corte de Jerusalém ter perdido muito tempo tentando provar que Eichmann tinha tido uma intenção pessoal de matar judeus. Enquanto ele se defendia alegando que ele “estava apenas cumprindo ordens de Estado”, e que ele era apenas mais uma “engrenagem” de todo um sistema muito maior, a acusação insistia em tentar demonstrar que seus crimes eram frutos do ódio que ele supostamente sentia por todo o povo judeu.

Não era essa a questão essencial para Arendt. A tese defendida pela autora nesse caso foi a da *banalidade do mal*. Eichmann não era nenhum vilão da história, não era o mal de origem, na sua essência, esse mal não nasceu com ele, era um mal apenas circunstancial. Na sociedade em que ele vivia, ele não era criminalizado pelo que fazia, muito pelo contrário, era

²⁷ Ibidem, p. 39 e 40.

²⁸ Ibidem, p. 27.

²⁹ Ibidem, p. 154.

³⁰ Cf. ARENDT, Hannah. *Eichmann em Jerusalém, um relato sobre a banalidade do mal*. Tradução de José Rubens Siqueira. São Paulo: Companhia das Letras, 1999. 336 p.

inclusive admirado, além de ter recebido promoções profissionalmente. Contudo, compreender não significa perdoar. Ao defender isso, Arendt não estava inocentando Eichmann, muito pelo contrário. Ela não esperava nem cobrava dele uma consciência, algo que é da esfera da subjetividade e da intimidade. Ela esperava que ele tivesse julgado individualmente na época o que era certo e o que era errado, não perante as orientações do regime nazista, mas do ponto de vista do que era o mais humano a ser feito. Ela esperava que ele fizesse a escolha certa, a da desobediência civil, desobedecendo diretamente as ordens que ele recebia dos seus superiores. Se esse julgamento individual tivesse sido feito por ele, muita coisa poderia ter sido evitada. Porém, como esse não foi o caso, o que realmente importava, de acordo com Arendt, era o ato em si, era o que ele tinha feito, os crimes que ele cometeu, e não a sua intenção, a sua consciência. Ele não tinha intenção porque considerava isso banal, mas teve sim a responsabilidade pelo ato, e por isso, e exclusivamente por essa razão, segundo Arendt, é que ele deveria ser julgado e condenado.

Entretanto, Arendt demonstrou que o verdadeiro objetivo do julgamento de Eichmann não era promover uma reparação histórica no sentido de se fazer a justiça, mas sim aplacar o desejo de vingança das vítimas. O julgamento teria uma função de vingança, e não de justiça. De acordo com a autora:

Essa era, de fato, a posição da acusação, e o sr. Hausner abriu seu discurso com as seguintes palavras: “Quando me ponho diante dos senhores, juízes de Israel, neste corte, para acusar Adolf Eichmann, eu não estou sozinho. Aqui comigo neste momento estão 6 milhões de promotores. Mas eles não podem levantar o dedo acusador na direção da cabine de vidro e gritar *j'accuse* contra o homem ali sentado [...] Seu sangue clama ao Céu, mas sua voz não pode ser ouvida. Por isso cabe a mim ser seu porta-voz e pronunciar a infame acusação em seu nome”. Com tal retórica a acusação deu substância ao argumento principal contra o julgamento: que ele fora instaurado não a fim de satisfazer as exigências da justiça, mas para aplacar o desejo e talvez o direito de vingança das vítimas. (...) Em outras palavras, é a lei, não a vítima, que deve prevalecer.³¹

³¹ Ibidem, p. 283.

Complementando e reforçando sua crítica ao julgamento, Arendt ainda concluiu com a seguinte afirmação: “eu era e sou da opinião que esse julgamento devia acontecer no interesse da justiça e nada mais”.³²

Além dos julgamentos e tribunais históricos, diversas memórias surgiram após a Segunda Guerra Mundial, muitas vezes procurando, entre outros objetivos, obter justiça e reparações históricas. Nesse sentido, o que mais nos interessa aqui é perceber como o passado – tanto os acontecimentos, crimes e eventos, quanto as experiências pessoais e coletivas sob a forma dessas memórias e testemunhos – foi retomado pelo presente, de acordo com os interesses do presente (no caso de Eichmann, por exemplo, de acordo com os interesses das vítimas sobreviventes e do povo judeu), e ressignificado por esse presente. Citando Pierre Nora, Hartog chega à seguinte conclusão sobre isso:

Enfim, essa memória opera a partir de uma relação com o passado na qual sobrepuja a descontinuidade. O passado não está mais “no mesmo plano”. Por consequência, fomos “de uma história que se procurava na continuidade de uma memória a uma memória que se projeta na descontinuidade de uma história”. Tal como se define hoje em dia, a memória “não é mais o que se deve reter do passado para preparar para o futuro que se quer; ela é o que faz com que o presente seja presente para si mesmo”. Ela é um instrumento presentista.³³

Não podemos esquecer que a memória está sempre em constante transformação. A memória pode ser elaborada, construída ou reconstruída; pode estar constituída, ou pode ser impedida; pode ser manipulada, comandada, ela pode ser até “enquadrada”; dominante ou dominada; a memória entra em disputa com outras memórias antagônicas, pode ter uma continuidade longa, ou pode ser interrompida por outras memórias, “memórias subterrâneas”; ela pode até mesmo entrar por si só em manutenção, para garantir sua unidade e coerência, garantindo assim sua sobrevivência.³⁴ Todos esses processos ocorrem ou podem ocorrer sempre no presente, e a partir de então a história sobre um determinado acontecimento do

³² Ibidem, p. 310.

³³ HARTOG, op. cit., p. 163.

³⁴ Dialoga-se nesse ponto com as principais teorias sobre memória defendidas por Michael Pollak, especialmente a teoria de *enquadramento de memória*, e por Paul Ricoeur. Cf. POLLAK, Michael. Memória, Esquecimento, Silêncio. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro: CPDOC/FGV, v. 2, n. 3, p. 3-15, 1989; _____. Memória e Identidade Social. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro: CPDOC/FGV, v. 5, n. 10, p. 200-212, 1992; RICOEUR, Paul. *A Memória, a História, o Esquecimento*. Trad. Alain François. Campinas, SP: Ed. UNICAMP, 2007. 536 p. Ver também: ABRANTES, Alexandre Fagundes. *Memórias em Disputa: a Segunda Guerra Mundial nos Filmes de Hollywood*. 1ª ed. Rio de Janeiro: Editora Multifoco, 2013. 108 p.

passado é reescrita de outra forma, sempre de acordo com os interesses do presente. Como constatou David Lowenthal, “a função primordial da memória, então, não é preservar o passado, mas adaptá-lo de modo a enriquecer e manejar o presente”.³⁵ O espaço de experiência, para retomar o conceito de Koselleck, composto pelas experiências já adquiridas, também pode se modificar com o tempo,³⁶ e, sem dúvida, as memórias tem um peso decisivo nesse processo, especialmente no atual tempo histórico marcado por esse presentismo.

Portanto, os discursos de reparação histórica e as políticas de memórias são, para essa experiência contemporânea do tempo, fundamentais para se reformular os marcos entre o passado e o futuro, assim como para se reescrever a história de acordo com os interesses e as políticas do presente. Se já saímos do regime moderno de historicidade? Como o próprio Hartog já respondeu, ainda é cedo para sabermos. Se esta “crise” presentista é algo passageiro, ou se estamos vivendo um período de sobreposição de regimes, de transição para um novo modelo de experiência com o tempo? Também não podemos responder isso com certeza ainda. O que podemos dizer com certeza sobre essa experiência contemporânea do tempo é que são “igualmente recusados o futurismo do regime moderno e o passadismo do antigo regime de historicidade, para preservar a possibilidade de um presente, ao mesmo tempo diferente, novo e fiel”.³⁷ Só poderemos esclarecer e compreender melhor tal história através da abordagem pela longa duração.

Nesse contexto de crise do regime moderno de historicidade e de valorização do presente, o cinema demonstrou ainda mais a sua potencialidade como um espaço de ressignificação de memórias, onde o passado pode não apenas ser representado, mas também pode ser utilizado pelo presente para atender as necessidades, os interesses e as políticas existentes nesse tempo presente. Especialmente desde o fim da Segunda Guerra Mundial, as emergências de novas memórias e testemunhos sobre um determinado passado histórico impulsionaram a criação de documentários e de filmes de narrativa histórica. Para lidar com essas produções cinematográficas, surgiu no começo dos anos 1980 uma nova área de estudo conhecida como *Trauma Cinema*, a qual passou a se dedicar a estudar como eventos traumáticos e as memórias de sobreviventes desses eventos – como o Holocausto, por exemplo, mencionado anteriormente – impactam as narrativas e as estéticas cinematográficas.³⁸

³⁵ LOWENTHAL, David. *The past is a foreign country*. Cambridge: Cambridge University Press, 1985, p. 210.

³⁶ KOSELLECK, op. cit., p. 312.

³⁷ HARTOG, op. cit., p. 190.

³⁸ Os estudos do *Trauma Cinema* passaram a se concentrar em uma nova série de filmes, especialmente documentais, que adotam a catástrofe como sua temática principal e o trauma como sua estética. Ao

Além disso, as possibilidades do presente utilizar o passado através do cinema são tão férteis, que é cada vez mais comum a produção de filmes com narrativas históricas que foram produzidos justamente com o objetivo de trazer à tona novamente um determinado discurso sobre o passado, reconstruindo ou ressignificando uma determinada memória para que essa possa servir aos interesses do presente, o que fortalece a tese de Hartog sobre um novo regime de historicidade, marcado por um *presentismo*. Entende-se aqui que diferentemente do caso anterior, no qual novas memórias ou relatos surgem no presente de uma sociedade e acabam impulsionando a produção de filmes com essa temática, as produções cinematográficas nesse caso são criadas com o propósito de atuar no presente, no tempo contemporâneo a sua produção, utilizando para isso uma representação específica do passado. Muitas vezes, esses filmes acabam atuando politicamente na sociedade que os recebe, seja a favor ou contra o discurso político dominante naquele momento da história.

Abordar esse tipo de produção cinematográfica é precisamente o maior objetivo que se pretende aqui, pois o principal objeto que será aqui analisado é justamente um filme que fez determinados usos do passado, através de sua narrativa, para atuar politicamente no presente. Como será analisado no terceiro capítulo, o filme *Boa Noite e Boa Sorte* recuperou uma memória coletiva da sociedade estadunidense a respeito do período histórico conhecido como macarthismo, visando, como será demonstrado, correlacionar o ataque aos direitos civis e individuais que a população estadunidense sofreu nos anos 1950, devido à caça às bruxas (comunistas e simpatizantes do comunismo dentro dos Estados Unidos) liderada pelo senador Joseph Raymond McCarthy, e um similar ataque aos mesmos direitos promovido pelo presidente George Walker Bush após o atentado terrorista de 11 de setembro de 2001. Filmes como *Boa Noite e Boa Sorte* podem, portanto, ser caracterizados e inseridos na área chamada de *Political Cinema*, termo que se refere a filmes que criam representações de eventos históricos, atuais ou de condições sociais de forma partidária, ou seja, sem esconder sua posição política, para informar, alertar, ou agitar o espectador.³⁹ Como Douglas Kellner demonstrou em sua obra *Cinema Wars*, “o cinema contemporâneo de Hollywood pode ser

incorporar testemunhos orais, filmagens em casa e reencenação documental, esses filmes e documentários expressam o trauma causado pela história e memória. Para saber mais sobre o *Trauma Cinema*, ver, por exemplo, em: WALKER, Janet. *Trauma Cinema: documenting incest and the Holocaust*. Califórnia: University of California Press, 2005. 273p.

³⁹ Sobre o *Political Cinema*, ver em: NELSON, John. *Popular cinema as political theory: idealism and realism in epics, noirs, and satires*. New York, NY: Palgrave Macmillan, 2013. 249p.; KELLNER, Douglas. *Cinema Wars: Hollywood Film and Politics in the Bush-Cheney Era*. 1ª ed. Wiley-Blackwell, 2010. 296p.

lido como uma disputa de representações e um terreno contestado que reproduz as lutas sociais existentes e transcodifica os discursos políticos da era” (tradução nossa).⁴⁰

Essa discussão sobre o *Political Cinema* também será retomada mais adiante, especialmente no terceiro capítulo. Contudo, considerando-se desde já *Boa Noite e Boa Sorte* como um filme com características desse “cinema político”, podemos aplicar em sua análise as categorias propostas por Koselleck de *espaço de experiência* e de *horizonte de expectativa*. Será demonstrado como e por que motivos o diretor do filme, George Clooney, utilizou em seu filme uma experiência do passado histórico da sociedade estadunidense – o período do macarthismo – e quais eram as suas expectativas ao fazer isso, assim como se elas foram atingidas ou não, analisando a recepção de seu filme pela crítica e pelo público. Antes disso, no entanto, é necessário fazer um breve levantamento e balanço historiográfico dessa fértil relação entre história, cinema e memória, não apenas para demonstrar e defender as suas potencialidades, mas principalmente para definir uma metodologia própria para a análise fílmica do objeto em questão.

1.2 A História no Cinema e o Cinema na História

O nascimento do cinema é considerado como um dos importantes marcos da história da humanidade. A partir da segunda metade do século XIX, com o desenvolvimento de novas técnicas de reprodução, surgiram novas formas de arte, sendo o cinema a mais importante delas. No dia 28 de Dezembro de 1895 foi realizada a primeira projeção pública paga da história. Os Irmãos Lumière fizeram uma apresentação pública no *Salão Grand Café*, em Paris, dos produtos de seu invento, denominado por eles de *cinematógrafo*, exibindo o filme *A chegada do trem na estação (L'arrivée d'un Train à La Ciotat)*.⁴¹ Desde então, ao longo de todo o século XX o cinema cresceu, evoluiu e se desenvolveu constantemente, fazendo com que essa nova forma de arte conquistasse todo o mundo e se transformasse em uma indústria multibilionária.

⁴⁰ Texto original: “[...] contemporary Hollywood cinema can be read as a contest of representations and a contested terrain that reproduces existing social struggles and transcodes the political discourses of the era”. Cf. KELLNER, 2010, op. cit., p. 2.

⁴¹ Os irmãos Auguste e Louis Lumière, baseados nas invenções de Thomas Edison, o *cinetógrafo* e o posterior o *cinetoscópio*, inventaram o *cinematógrafo*, um aparelho portátil que exercia três funções: era uma máquina de filmar, de revelar e de projetar, sendo essa última a principal inovação, já que o *cinetoscópio* de Edison, por exemplo, não projetava os filmes. Para saber mais, ver em: MATTOS, Antônio C. Gomes de. *Do Cinetoscópio ao Cinema Digital: Breve História do Cinema Americano*. Rio de Janeiro: Artemídia Rocco, 2006. 240 p.

Mesmo assim, durante muito tempo o cinema não foi considerado como uma fonte histórica, passível de ser utilizada pelo historiador em suas análises do passado, argumentando-se principalmente que essas imagens eram escolhidas, transformadas e reunidas numa montagem, e que por isso não poderiam servir de base para o historiador. Um dos pioneiros na defesa do cinema como uma fonte histórica foi o historiador Marc Ferro, um dos principais nomes da terceira geração da *Escola dos Annales*. Desqualificando a principal crítica à hipótese do cinema como fonte histórica, Ferro afirmava que o historiador também faz constantemente esse tipo de montagem ao selecionar quais documentos e demais fontes que são utilizados no seu trabalho. O filme, segundo Ferro, é um testemunho da época em que ele é produzido,⁴² e nele estão contidos elementos que os documentos oficiais não revelam, constituindo, dessa forma, outra história, agindo como um “contra poder”. Estes elementos seriam revelados através de “lapsos” não controláveis presentes no filme. De acordo com Ferro:

A câmera revela seu funcionamento real, diz mais sobre cada um do que seria desejável mostrar. Ela desvenda o segredo, apresenta o avesso de uma sociedade, seus lapsos. Ela atinge suas estruturas. [...] Esses lapsos de um criador, de uma ideologia, de uma sociedade, constituem reveladores privilegiados. Eles podem se produzir em todos os níveis do filme, como também em sua relação com a sociedade. Assinalar tais lapsos, bem como a suas concordâncias ou discordâncias com a ideologia, ajuda a descobrir o que está latente por trás do aparente, o não visível através do visível.⁴³

Portanto, para Ferro as imagens cinematográficas mostram sempre mais do que aquilo que se pretendia mostrar, o que as tornam perigosas e escorregadias, mesmo quando elas são manipuladas. Muitos autores, entretanto, criticaram essa teoria de Ferro, afirmando, entre outras coisas, que a categoria de “lapsos”, por exemplo, teria um alto grau de subjetividade. Entre esses críticos está Eduardo Morettin, o qual defende que um dos problemas da teoria de Ferro é que essa concepção de recuperar o “não visível” através do

⁴² Os filmes, mesmo os com temas históricos, são testemunhos não da época que estão representando, mas sim da época em que estão sendo produzidos, pois o que importa é a forma pela qual aquele passado é compreendido e está sendo representado pela a sociedade que o produz e o recebe. Para saber mais, ver em: FERRO, Marc. *Cinema e História*. 2ª ed. rev. ampl. Trad. Flávia Nascimento. São Paulo: Paz e Terra, 2010. 244 p.; SORLIN, Pierre. *The Film in History: Restaging the Past*. Totowa, NJ: Barnes & Noble Books, 1980. 226 p.

⁴³ FERRO, op. cit., p. 31 e 33.

“visível” perde de vista o caráter polissêmico da imagem, a qual pode abrigar simultaneamente significados opostos e independentes dentro de si.⁴⁴

No entanto, apesar das críticas, as hipóteses de Ferro ajudaram a avançar e a evoluir as perspectivas que se tinham até então sobre a relação história-cinema. É importante ressaltar que para Ferro, todo filme, sem privilegiar nenhum gênero, pode ser considerado como uma fonte histórica, devendo, dessa forma, ser analisado pelo historiador. Para ele, qualquer obra cinematográfica, seja documentário ou ficção, traz informações fidedignas a respeito do seu presente, sendo, por isso, consideradas como fontes históricas. Após analisar a obra de Ferro, Eduardo Morettin resumiu a hipótese do autor da seguinte forma:

Ferro afirma que ‘todos os filmes são objetos de análise’. A desconsideração da produção cinematográfica ficcional parte do pressuposto de que por integrar o imaginário ela não teria valor enquanto conhecimento, ‘não exprimiria o real, mas sua representação’. Se o imaginário constitui ‘um dos motores da atividade humana’, força integrante da História, ‘o cinema, sobretudo a ficção, abre uma via real na direção de zonas psico-sócio-históricas jamais atingidas pela análise dos ‘documentos’’. Esse tipo de produção, aliás, leva uma vantagem em relação às atualidades ou ao documentário. Devido à sua maior divulgação e circulação, é possível identificar com maior clareza o diálogo entre filmes e sociedade por meio da crítica e da recepção do público.⁴⁵

Analisando esse trecho escrito por Morettin, no qual o autor explica e até mesmo cita alguns trechos da obra de Ferro, não se deve deixar de ressaltar a menção que o autor faz as “zonas psico-sócio-históricas” de uma sociedade que são atingidas através da análise fílmica. Apesar de nem Ferro e nem Morettin terem se aprofundado muito nessa questão, outro autor abordou a importância da relação do cinema com a mentalidade coletiva de uma sociedade. Siegfried Kracauer afirmou que o cinema é a arte que é mais capaz de refletir os “*dispositivos psicológicos*”, ou seja, as profundas camadas da mentalidade coletiva, da sociedade na qual ele está inserido. Em sua obra *De Caligari a Hitler - Uma História Psicológica do Cinema Alemão*,⁴⁶ Kracauer afirma que:

⁴⁴ Cf. MORETTIN, Eduardo. O cinema como fonte histórica na obra de Marc Ferro. In: CAPELATO, M.; MORETTIN, E.; NAPOLITANO, M.; SALIBA, E. (Orgs.). *História e Cinema: dimensões históricas do audiovisual*. São Paulo: Alameda, 2007, p. 39-64.

⁴⁵ Ibidem, p. 49.

⁴⁶ KRACAUER, Siegfried. *De Caligari a Hitler – Uma História Psicológica do Cinema Alemão*. Trad. Tereza Ottoni. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1988. 407 p. Vale a pena ressaltar que o objetivo dessa obra de

Os filmes de uma nação refletem a mentalidade desta, de uma maneira mais direta do que qualquer outro meio artístico, por duas razões. Primeiro, os filmes nunca são produto de um indivíduo. O diretor de cinema soviético Pudovkin salienta o caráter coletivo da produção cinematográfica ao identificá-la com uma produção industrial. [...] Em segundo lugar, os filmes são destinados, e interessam, às multidões anônimas. Filmes populares – ou, para sermos mais precisos, temas de filmes populares – são supostamente feitos para satisfazerem os desejos das massas.⁴⁷

Deve-se ressaltar nesse momento que Kracauer, em seu estudo sobre essa “história psicológica do cinema alemão”, foi muito criticado por ter atribuído ao cinema Expressionista um papel premonitório com a ascensão do nazismo, capacidade essa, de prever o futuro, que o cinema não possui. Apesar disso, o ponto da teoria de Kracauer que mostra-se interessante de acordo com os objetivos desta dissertação reside principalmente no segundo argumento dado pelo autor na citação acima, sobre os desejos das massas determinarem a produção de filmes com temas populares. Ao longo de sua obra, Kracauer deixa claro que, para ele, o público recebe o que a indústria cinematográfica quer que ele receba, mas que, a longo prazo, são os desejos do público que determinam de fato a natureza dos filmes produzidos por essa indústria, desejos provenientes muitas vezes dos dispositivos psicológicos presentes na sociedade. Ou seja, as questões sensíveis do presente de uma sociedade poderiam determinar a produção de filmes com temáticas que abordassem tais questões. Uma reflexão interessante a partir desse pressuposto de Kracauer é que, se os filmes realmente são produzidos para atender aos anseios das massas, a realização – ou não – na tela desses anseios pode afetar diretamente a recepção que um filme terá naquela sociedade contemporânea a sua produção. É por esse motivo, entre outros, que o estudo sobre a recepção de um filme torna-se tão importante para a realização de sua análise.

Voltando, contudo, à questão da produção cinematográfica como fonte e objeto de estudo para o historiador, outros autores também fizeram importantes contribuições para esse

Kracauer foi tentar ampliar o conhecimento geral do período da República de Weimar, através das tendências psicológicas que teriam, segundo ele, influenciado o curso dos acontecimentos, culminando, dessa forma, na ascensão do nazismo. Para tentar comprovar isso, o autor analisou os elementos presentes nos filmes expressionistas produzidos durante a república, os quais caracterizariam a mentalidade coletiva do povo alemão em cada uma das fases da República de Weimar, de acordo com o autor, a saber: a fase do “Pós-Guerra” (1918-1924), a fase de “Estabilidade” (1924-1929) e a fase “Pré-Hitler” (1930-1933).

⁴⁷ Ibidem, p. 17.

debate, e não se deve deixar de mencioná-los. Dentre esses autores, dois nomes importantes que são destacados aqui são os de Pierre Sorlin e Michèle Lagny.

Pierre Sorlin é um dos mais importantes autores quando se trata do estudo da relação cinema-história, já que, assim como Ferro, ele foi um dos pioneiros no estudo dessa relação. A hipótese central de Sorlin é que as imagens, devido ao seu processo de montagem, e até mesmo à sua facilidade de falsificação, são “enganosas”, não podendo ser dignas de confiança, mas que apesar disso, elas são sim uma fonte da história, além delas serem “indispensáveis” no mundo de hoje.⁴⁸

Além disso, o autor argumenta, assim como Ferro, que os filmes são testemunhos da época em que eles são produzidos. Sorlin defende que as representações de um passado nos filmes não devem ser julgadas em relação aos atuais conhecimentos ou interpretações sobre esse passado, mas sim em relação ao entendimento histórico da época em que estes filmes foram realizados, pois o que importa é a forma pela qual aquele passado foi compreendido e foi representado pela a sociedade contemporânea ao filme.⁴⁹

Michèle Lagny foi ainda mais fundo nesse debate do filme como fonte e objeto da história. Partindo do pressuposto que todo processo de produção de sentido é uma prática social, a autora afirma que o cinema não é somente uma prática social, mas é também um gerador de práticas sociais.⁵⁰ Dialogando com a tese de Ferro de que um filme é um testemunho da época em que ele é produzido, e que por isso ele é sim uma fonte para a análise histórica, Lagny foi mais longe ao afirmar que o cinema não é apenas um testemunho das formas de agir, de pensar e de sentir de uma sociedade, mas é também um agente que provoca certas transformações, veicula representações e/ou apresenta modelos. Dessa forma, Lagny concluiu que “está claro, portanto, que o cinema é fonte de história, não somente ao construir representações da realidade, específicas e datadas, mais fazendo emergir maneiras de ver, de pensar, de fazer e de sentir”.⁵¹ O cinema é, de acordo com a autora, tanto uma “fonte para a história” quanto uma fonte “sobre a história”.⁵²

⁴⁸ Cf. SORLIN, Pierre. Indispensáveis e enganosas: as imagens, testemunhas da história. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro: CPDOC/FGV, v. 7, n. 13, p. 81-95, 1994.

⁴⁹ Cf. SORLIN, Pierre. *The Film in History: Restaging the Past*. Totowa, NJ: Barnes & Noble Books, 1980. 226 p.

⁵⁰ Cf. LAGNY, Michèle. *Cine e Historia: problemas y métodos en la investigación cinematográfica*. Barcelona: Bosch Casa Editorial, 1997. 308 p.

⁵¹ LAGNY, Michèle. O cinema como fonte histórica. In: NÓVOA, Jorge; FRESSATO, Soleni B.; FEIGELSON, Kristian (Orgs.). *Cinematógrafo: um olhar sobre a história*. Salvador: EDUFBA; São Paulo: Editora da UNESP, 2009, p. 110.

⁵² Ibidem, p. 110-111.

Contudo, apesar de reconhecer o cinema como fonte de história, Lagny se aproxima de Sorlin ao considerar as imagens enganadoras, apesar de serem simultaneamente verdadeiras para a autora. Lagny considera o filme como um produto final de uma prática cinematográfica mais ampla, e, dessa forma, ele é apenas um vestígio do passado, transformando-se de fato não somente em fonte, mas também em suporte das relações sociais de seu presente, através de um trabalho efetivo por parte do historiador.

Nenhuma dúvida, portanto, mesmo se devemos desconfiar do cinema do real e que não possamos crer totalmente à ficção, toda produção fílmica pode desempenhar o papel de fonte para a pesquisa histórica: testemunha voluntária ou forçada, narrador realista ou poeta, historiógrafo fantasista ou inquieto, o filme se impõe ao historiador como vestígio, seja de maneira agressiva ou de maneira desviada. Mas ainda é preciso, como diante de todo objeto material (e por vezes mesmo virtual) saber como passar do vestígio à fonte, transformar o filme em ‘documento’, e por isto como questionar essas imagens, ao mesmo tempo, verdadeiras enganadoras.⁵³

Portanto, após esse balanço historiográfico sobre as relações entre história e cinema, percebemos que os autores aqui mencionados concluíram que as obras cinematográficas podem ser consideradas como fontes históricas, passíveis de serem incorporadas ao ofício do historiador. Contudo, consideramos que esse debate, iniciado há décadas atrás, já se encontra hoje encerrado. Ninguém mais questiona a potencialidade do cinema como fonte histórica. O objetivo desse debate ter sido retomado brevemente aqui, além de se realizar, como foi mencionado, um balanço historiográfico sobre essa questão – especialmente para o leitor não familiarizado com essa produção historiográfica –, foi para chamarmos a atenção, como fizeram os autores que foram citados, que ao se tomar uma obra cinematográfica como uma fonte para a pesquisa histórica, ela é uma fonte mais sobre o presente em que o filme foi produzido do que sobre o passado histórico que ele representa. Consideramos essa perspectiva como o ponto de partida para a análise do objeto escolhido para esta dissertação, pois ao analisarmos o filme *Boa Noite e Boa Sorte*, não temos o interesse de examinar, refletir e debater sobre o período do macarthismo que o filme aborda e cria determinada representação, mas sim de tentarmos compreender melhor o presente em que esse filme foi produzido, a sociedade estadunidense da primeira década do século XXI, com seus dilemas e aflições – os

⁵³ Ibidem, p. 115-116.

“dispositivos psicológicos”, como denominou Kracauer – que no mínimo inspiraram a própria elaboração e produção desse filme.

Além disso, mais do que apenas fontes históricas, as produções cinematográficas também são tomadas hoje, como concluiu Lagny, como objetos e até mesmo como agentes da história.⁵⁴ A partir desse reconhecimento, a questão que se torna essencial é como, e através de que procedimentos, os historiadores podem transformar os filmes, convertendo-os de meros vestígios do passado para fontes, objetos e agentes da história. Defendendo o cinema como uma prática social que agencia a história, Lagny conclui que a melhor forma de elaboração para dar conta do filme como fonte histórica é conceber a ação cinematográfica das imagens, estudando as atividades, as práticas e os seus circuitos de distribuição, para que se possa compreender o meio pelos quais a história é levada às telas.

Portanto, acreditamos que esses pressupostos podem ser tomados como um primeiro passo para que o historiador possa determinar melhor uma metodologia de análise fílmica, ou até mesmo formular o seu próprio método de análise, ou seja, uma forma de como ele poderá trabalhar, através de que métodos, com o cinema e incorporá-lo adequadamente no seu ofício historiográfico. E será justamente sobre essa escolha ou formulação metodológica que nos debruçaremos a seguir.

1.3 De vestígio à fonte do passado: metodologias para uma análise histórica das fontes cinematográficas

As contribuições de Marc Ferro no estudo da relação cinema-história não se resumiram apenas em comprovar e defender o estatuto do filme como fonte para a história. O autor também elaborou sua própria metodologia de análise fílmica, uma metodologia pensada justamente para o ofício do historiador. De acordo com a proposta de análise defendida por Ferro, não é apenas a análise do filme o que importa, mas também aquilo o que é externo ao filme, como os autores, a produção, o público e a crítica, por exemplo. O motivo disso é que Ferro acreditava que a mensagem ideológica presente em um filme pode vir à tona através da análise dos seus principais aspectos: imagem, som, produtor, texto, público e crítica. Somente a análise desses aspectos poderia identificar os “lapsos” que a câmera, algumas vezes, acabaria revelando.

⁵⁴ Cf. LAGNY, op. cit., 1997.

Defendendo uma análise contextualista, Ferro argumentou que o contexto de produção de um filme é o que o historiador deve levar em consideração na sua análise. Segundo ele, “só assim se pode chegar à compreensão não apenas da obra, mas também da realidade que ela representa”.⁵⁵ Além disso, Ferro ainda ressaltou que para se aproximar da realidade histórica, é necessário que o historiador utilize outras fontes em sua análise além do filme, cruzando essas com a fonte cinematográfica.

Dessa forma, a análise fílmica proposta por Ferro seria realizada em quatro etapas: primeiro se analisam as formas como o filme é visto num primeiro momento, ou seja, o seu *conteúdo aparente* ou *imagem da realidade*; em seguida se realiza a *análise das imagens a partir de um determinado contexto histórico*; num terceiro momento pode se tornar possível a análise de uma zona de *conteúdo latente* (algo que escapou da análise do *conteúdo aparente*), o qual ainda não pode ser totalmente compreendido; por fim, é só na quarta análise que o historiador consegue adentrar na zona da *realidade não visível*, podendo se compreender o *conteúdo latente* do filme que havia sido percebido anteriormente.

Após o desenvolvimento dessa metodologia proposta por Ferro, surgiram tanto adeptos quanto críticos. Eduardo Morettin, por exemplo, critica a obrigatoriedade, aparentemente apontada por Ferro, de se utilizar outras fontes além do filme na análise histórica, alegando que isso desconsidera o próprio filme como uma fonte genuína. No entanto, reconhecendo a importância de outras fontes, Morettin também mobiliza um enorme conjunto de outros materiais para fazer suas análises fílmicas, especialmente sobre os filmes de Humberto Mauro. Contudo, concorda-se aqui com Morettin quando ele defende que um dos principais objetivos da pesquisa documental feita pelo historiador deve ser o de “desvendar os projetos ideológicos com os quais a obra dialoga e necessariamente trava contato, sem perder de vista a sua singularidade dentro de seu contexto”.⁵⁶ Ainda de acordo com Morettin:

Se não conseguirmos identificar, através da análise fílmica, o discurso que a obra cinematográfica constrói sobre a sociedade na qual se insere, apontando para suas ambiguidades, incertezas e tensões, o cinema perde a sua efetiva dimensão de fonte histórica.⁵⁷

⁵⁵ FERRO, op. cit., p. 33.

⁵⁶ MORETTIN, op. cit., p. 63.

⁵⁷ Ibidem, p. 64.

Além de Morettin, outros autores criticaram a teoria de Ferro, principalmente por ele não considerar o ponto de vista semiológico e a importância da linguagem cinematográfica na análise fílmica. Michèle Lagny e Miriam Rossini, por exemplo, destacaram a importância, ignorada por Ferro, de se entender a linguagem cinematográfica. Lagny destacou a necessidade de passar pelo estudo da elaboração das narrações fílmicas e da escrita cinematográfica, defendendo que a análise deve considerar não só o estudo da imagem, mas também os estudos da montagem e da estruturação da narrativa.⁵⁸ Lagny ressaltou importantes questões – algumas também mencionadas por Ferro – que devem ser levadas em conta pelo analista, como, por exemplo, quais são os textos que compõem os filmes, quem são as pessoas que produzem os filmes e quem são aqueles que os assistem, e como é a sociedade que os produz. A autora ainda destacou que o analista deve realizar um estudo não apenas em termos estéticos e culturais, mas também em termos econômicos e institucionais, pois o cinema é produzido, em primeiro lugar, para ser vendido. É importante mencionar a essa altura, que mesmo que a autora considere – como já foi mencionado – o filme como uma fonte para a análise histórica, ela faz uma ressalva importante ao afirmar que “o cinema é antes de tudo um espetáculo e, salvo exceções, o filme não é concebido para ser um documento histórico. É feito em primeiro lugar para ser vendido e não para ser conservado num museu, ainda menos em arquivos”.⁵⁹

Miriam Rossini, por sua vez, destacou a importância da imagem para a perpetuação de memórias, mas que é importante se perceber quais memórias e qual o sentido da história que essas imagens estão construindo. É nesse momento que a linguagem cinematográfica pode contribuir para a análise fílmica, pois esse sentido, para ela, não está apenas naquilo que as imagens mostram, mas também em como elas mostram, já que as imagens podem ser “enganosas” de acordo com o propósito para que foram produzidas.⁶⁰ De acordo com Rossini:

Em primeiro lugar, nenhuma imagem é isenta de sentido (ou seja, ela não é neutra como alguns pesquisadores pensavam até há uns anos atrás), só que o sentido da imagem não está apenas naquilo que mostra, mas no modo como mostra. Ou seja, para apreendermos os sentidos da imagem temos que nos reportar àquilo que chamamos de uso da linguagem cinematográfica: enquadramentos, ângulos e movimentos de câmera, cor, sons, etc.⁶¹

⁵⁸ LAGNY, op. cit., 2009, p. 120.

⁵⁹ Ibidem, p. 111.

⁶⁰ É importante ressaltar o termo “enganosas”, pois nesse ponto a autora dialoga com Pierre Sorlin. Cf. SORLIN, op. cit., 1994.

⁶¹ ROSSINI, op. cit., p. 114-115.

Entretanto, Rossini considera que uma produção cinematográfica só pode ser utilizada como fonte na pesquisa histórica se o historiador conseguir romper o *efeito de real* através de determinados procedimentos, conseguindo atingir assim a verdadeira essência da questão: o discurso sobre o presente, ou seja, sobre a época em que o filme foi produzido. De acordo com a autora, esse denominado *efeito de real* é próprio das imagens audiovisuais, sendo produzido no cinema devido ao fato da referência ao real ser direta, aparentemente sem mediações, levando o espectador a acreditar que aquilo que está sendo representado é o próprio real, ou mais precisamente, que o que ele vê existiu no real. O dever do historiador ao analisar uma produção cinematográfica deve ser justamente romper esse *efeito de real* para compreender melhor o discurso sobre o presente, como conclui a autora:

Diante de um filme de reconstituição histórica, ou de qualquer outra imagem audiovisual, deve-se questionar o lugar de fala dos realizadores; o enfoque adotado; a escolha das fontes; dos fatos selecionados; a implicação das modificações impostas ao conteúdo histórico resgatado. Dessa forma, estaremos rompendo com o efeito de real, próprio das imagens audiovisuais, e atingindo o âmago da questão: o discurso sobre o presente. A partir daí, então, estaremos aptos a utilizar esse tipo de fonte na pesquisa histórica.⁶²

Pierre Sorlin foi outro autor que também contribuiu no sentido do desenvolvimento de uma metodologia de análise fílmica. O autor chegou a considerar uma análise de filmes cuja função fosse exclusivamente social. Dentre os elementos que essa análise poderia conter, dois são mais interessantes ressaltar. Primeiro, o estudo de como o filme enfatiza ou oculta determinados elementos da sociedade através de inclusões, exclusões e ênfases. Segundo, o questionamento que deve ser feito sobre o que os filmes pretendem obter do espectador através das situações e relações representadas, ou seja, o que eles suscitam no espectador, como: simpatia, emoção, orgulho, identificação e/ou desprezo, por exemplo.⁶³ Considera-se aqui esse tipo de análise muito importante principalmente para o estudo da recepção dos filmes pela crítica e pelo público, o que será abordado posteriormente no capítulo sobre a recepção do filme aqui analisado.

⁶² Ibidem, p. 120.

⁶³ Cf. SORLIN, Pierre. *Sociología del Cine*. México: Fondo de Cultura Económica, 1985.

Outra proposta para a análise fílmica que consideramos importante citar é a de Natalie Zemon Davis. Em sua proposta, a autora defende que a análise fílmica deve ser feita nas três seguintes etapas: a *gênese*, que engloba o estudo das ideias, das fontes e principalmente as intenções daqueles que produziram o filme; a *sinopse*, caracterizando os personagens e explicando os principais acontecimentos do filme; e, por último, os *juízos*, ou seja, qual seria a verdadeira importância do filme para a realidade histórica.⁶⁴

Além disso, uma proposta que também se mostrou interessante para uma abordagem de vários filmes ou de sequências de filmes foi a de Karsten Fledelius. De acordo com ele, a análise fílmica seria composta pelos seguintes elementos: o processo de criação artística e industrial; a produção; a distribuição; uma contextualização histórica e fílmica; a análise do filme; a exibição; os elementos ideológicos e estéticos presentes no filme; a contextualização na mídia e o impacto do filme na sociedade.⁶⁵

É importante destacar que praticamente todos os autores mencionados até este momento indicaram como é fundamental que a análise e a interpretação de um filme sejam feitas observando-se o seu contexto de produção. Ciro Flamarion Cardoso também ressaltou essa importância, afirmando que ao analisar um filme, vários filmes, ou partes de filmes, deve-se considerar essas fontes como um conjunto de representações que remetem direta ou indiretamente ao período e à sociedade que as produziram. Entretanto, o historiador deve estar atento, adverte Cardoso, para não cair no erro comum de “ler” em um filme a totalidade de uma sociedade ou de uma época.⁶⁶

Além disso, Cardoso também contribuiu muito para a defesa de uma metodologia específica de análise fílmica: a análise semiótica. Esse tipo de análise examina os filmes como *textos a interpretar*, cujo sentido pode ser destrinchado analiticamente. Tudo é levado em consideração nessa análise, como, por exemplo, o enquadramento, a montagem, o tempo, o espaço, a iluminação, o movimento, a música, os diálogos, entre tantos outros elementos.⁶⁷ Sem dúvidas, trata-se de uma das metodologias mais completas possíveis para a realização de análises fílmicas, e justamente por isso, a semiótica chegou inclusive a ser cogitada como a metodologia que seria aplicada aqui para analisar o filme *Boa Noite e Boa Sorte*. Contudo, as complexas teorias semióticas para o cinema são extremamente extensas, já que se busca

⁶⁴ Cf. DAVIS, Natalie Z. *Slaves on Screen: Film and Historical Vision*. Cambridge, MA: Harvard University Press, 2002. 176 p.

⁶⁵ Ver em: LERA, José M. Caparrós. Análisis crítico del cine argumental. *Historia, Antropología y Fuentes Orales*. Barcelona, n. 18, 1997. p. 97-98.

⁶⁶ Ver em: CARDOSO, Ciro Flamarion. *Ensayos*. San José, C. R.: Editorial de la Universidad de Costa Rica, 2001. p. 62-63.

⁶⁷ Para saber mais sobre o estudo da semiótica, ver em: CARDOSO, Ciro Flamarion. *Narrativa, Sentido, História*. Campinas: POPYRUS, 1997. 272 p.

sempre a realização de uma análise mais completa e perfeita possível. Por esse motivo, compreendemos que se essa metodologia fosse utilizada aqui, as diversas nuances das teorias semióticas teriam que ser totalmente exploradas e aplicadas na elaboração de uma sintaxe narrativa do filme, a qual acabaria se tornando extremamente extensa, o que poderia acabar fugindo um pouco dos objetivos propostos aqui.

Ao invés disso, no entanto, baseando-se apenas parcialmente e de modo mais flexível na narratologia formulada pelas teorias da semiótica, formulamos aqui uma metodologia própria para a realização de uma análise fílmica, incorporando também determinados elementos presentes em algumas das distintas teorias e metodologias mencionadas e defendidas pelos autores que foram citados até aqui. E aplicamos essa proposta metodológica como o método de análise do filme *Boa Noite e Boa Sorte*, como poderá ser visto nos próximos capítulos.

Pode-se afirmar que essa metodologia proposta aqui se divide em duas etapas. Primeiramente, optamos por realizar uma etapa mais descritiva do que analítica do filme em si, uma espécie de “descrição densa” do filme, algo próximo a uma decupagem, identificando e examinando os elementos de linguagem cinematográfica utilizados em sua narrativa. O principal propósito dessa etapa é para que o filme, tomado aqui como a principal fonte e objeto de análise desta dissertação, torne-se tangível para o leitor, mesmo que este ainda não tenha tido a oportunidade de assisti-lo. Assim, conforme a necessidade do leitor, durante o seu avanço na leitura desta dissertação, ele poderá entrar em contato com o filme – poderá visitar e consultar a fonte – sem precisar necessariamente vê-lo. Bastará ele ler essa “descrição da narrativa cinematográfica” – denominação que utilizaremos a partir de agora para esse modo de destrinchar uma narrativa cinematográfica – de *Boa Noite e Boa Sorte*, a qual se encontrará presente no APÊNDICE I desta dissertação. Além disso, concorda-se aqui com os pontos de vista de Lagny e Rossini, que chamaram a atenção para a importância de se levar em consideração na análise de um filme a sua linguagem cinematográfica. Nesse sentido, daremos ênfase especialmente a montagem do filme, objetivando demonstrar posteriormente na análise não apenas o que as imagens estão mostrando, mas acima disso como elas estão mostrando, e, dessa forma, apreender quais memórias estariam sendo ressignificadas e por quê, ou seja, qual o discurso sobre o presente que estaria sendo construído pelo filme.

Após a elaboração dessa “descrição da narrativa cinematográfica” de *Boa Noite e Boa Sorte*, e com base nela, além de outras fontes, será realizada a análise em si do filme. Tal análise, por sua vez, levará em consideração diversos elementos apontados pelas teorias dos autores aqui mencionados, elementos com os quais não apenas concordamos, mas também

acreditamos serem essenciais para esse exercício analítico. Em primeiro lugar, a gênese do filme, buscando compreender as ideias e possíveis intenções dos produtores. A produção e o contexto de produção do filme são, sem dúvida, outros elementos primordiais dessa análise, justamente porque o principal foco buscado aqui é a relação do filme com o seu presente. O processo de montagem é outro elemento crucial nessa análise, buscando-se compreender como esse foi feito, especialmente a mescla de imagens fílmicas com imagens de arquivo, os recursos e as fontes utilizados no filme, assim como os motivos para essa utilização. Nesse sentido, podemos ressaltar também a observação da presença ou não de dispositivos ideológicos na narrativa fílmica, seja de modo explícito ou implícito, tentando desvendar possíveis projetos ideológicos com os quais o filme dialogaria, os quais poderiam contribuir para o processo de formação, ressignificação ou elaboração de memórias coletivas. E por fim, a exibição e o impacto que os filmes tiveram na recepção pela crítica e pelo público é outro elemento vital para essa proposta de análise, pois é através disso que podemos perceber como foi a aceitação ou negação do discurso produzido pelo filme.⁶⁸ Toda essa etapa analítica do filme *Boa Noite e Boa Sorte* será desenvolvida no terceiro capítulo.

Contudo, de acordo com os principais objetivos deste trabalho, nos concentramos mais na análise dos elementos ideológicos presentes no filme aqui analisado, pois é a partir desses elementos, os quais dialogam com determinadas memórias, ou realizam o trabalho de manutenção e de continuidade, ou até de emergência de outras memórias, que um filme pode contribuir para que os indivíduos se identifiquem com as ideologias dominantes ou para que passem a questioná-las. Como conclui Alexandre Valim, os trabalhos principalmente de Marc Ferro, de Michèle Lagny e de Pierre Sorlin – levados aqui em consideração – podem contribuir muito para essa proposta de análise, a qual pode contribuir, por sua vez, para uma visão mais crítica da sociedade. De acordo com Valim:

Investigar os meios pelos quais alguns filmes tentam induzir os indivíduos a se identificar com as ideologias, as posições e as representações sociais e políticas dominantes e quais as rejeições a essas tentativas de dominação pode contribuir para uma visão mais crítica da sociedade. [...] Nesse sentido, convém notar que a cultura é um terreno de disputas, no qual grupos sociais e ideologias políticas rivais lutam pela hegemonia e que os indivíduos vivenciam essas lutas através de imagens, discursos, mitos e espetáculos veiculados não somente pelo Cinema, mas pela mídia de forma geral. Os trabalhos de Marc Ferro, Michele Lagny e Pierre Sorlin

⁶⁸ Cada um desses elementos que serão incorporados e trabalhados na análise fílmica realizada nesta dissertação estão presentes em pelo menos uma das metodologias desenvolvidas pelos diversos autores citados até aqui, apesar de alguns estarem presentes até mesmo em mais de uma.

contribuem para desvelarmos a complexa teia social em que tais disputas estão imersas.⁶⁹

Dentro desse terreno de disputas, mencionado por Valim, que constitui a cultura de uma sociedade, acreditamos que as lutas entre distintos grupos sociais e ideologias políticas também são travadas no campo da memória, uma disputa constante entre quais memórias permanecerão dominantes e quais serão construídas ou ressignificadas visando se tornarem as novas memórias dominantes sobre um determinado passado histórico. Defende-se aqui que o cinema é um campo privilegiado para a atuação dessas disputas de memórias divergentes devido especialmente a dois fatores: o público e a influência. A vasta audiência e a influência que o cinema, especialmente o cinema hollywoodiano, possui no mundo contemporâneo, podem fazer com que um filme de temática histórica, por exemplo, gere um amplo debate público sobre a história, o que transforma as obras cinematográficas em poderosos meios de produção e divulgação de memórias, podendo atuar decisivamente tanto para a manutenção, quanto para a deterioração de uma determinada memória dominante. Por esse motivo, traçaremos a seguir um breve panorama sobre os estudos da memória, demonstrando como o cinema pode contribuir para os processos de construções de memórias, atuando assim nas disputas em torno dessas.

1.4 As construções de memórias através do cinema

O estudo da memória já se tornou, há muito tempo, um campo consagrado para os historiadores. Principalmente após o término da Segunda Guerra Mundial, diversos trabalhos surgiram com o objetivo de analisar a memória, principalmente a memória dos sobreviventes do conflito mundial. Desde os trabalhos pioneiros de Maurice Halbwachs até as investigações de Michael Pollak sobre a recordação das experiências limites, como se caracteriza, por exemplo, justamente o caso dos sobreviventes de campos de concentração após a Segunda Guerra Mundial, consolidou-se uma sociologia da memória preocupada em estudar os laços entre passado e presente, as atividades de construção de memórias individuais e coletivas

⁶⁹ VALIM, Alexandre B. *Imagens Vigiadas: Uma História Social do Cinema no Alvorecer da Guerra Fria, 1945-1954*. Niterói, 2006. 325 f. Tese (Doutorado em História) – Instituto de Ciências Humanas e Filosofia, Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2006, p. 27-28.

(assim como as relações entre elas), os atores encarregados de levar ao espaço público suas visões sobre o passado, as disputas entre memórias divergentes, e os vínculos entre memória e identidade de um grupo, como uma nação.⁷⁰

Uma segunda corrente de estudos sobre a relação entre história e memória surgiu a partir das investigações realizadas na França por Pierre Nora e Henry Rousso. Esses autores passaram a pensar uma história da memória que analisasse as condições sociais e políticas, nas quais se configuram as distintas visões sobre o passado, e que enfatizasse a necessidade de se historicizar tanto as memórias como os relatos históricos.⁷¹

Além disso, uma filosofia da memória desenvolvida, entre outros, por Paul Ricoeur e Tzvetan Todorov, caracterizou uma terceira corrente de estudos sobre a memória. Esses autores passaram a analisar a dialética entre memória e esquecimento – esforço também realizado nos trabalhos de Pollak –, o estatuto da recordação, as características da consciência histórica, as “*figuras da memória ferida*” e os dilemas ligados aos “*abusos*” e aos “*excessos*” da memória.⁷²

Certamente a memória não é a história, como nos lembra Paul Ricoeur, observação também feita anteriormente por Jacques Le Goff.⁷³ Contudo, a relação entre elas se tornou essencial para compreendermos melhor o mundo contemporâneo, repleto de memórias distintas tentando se afirmar umas sobre as outras. Além disso, a história tem frequentemente como função, como demonstraram todos esses autores, especialmente Pierre Nora, a reconstrução de *lugares de memória*,⁷⁴ não somente para assegurar a identidade de grupos, como também para impedir a amnésia coletiva, principalmente aquela relacionada aos grandes massacres da história. Entre estes “monumentos memoriais” está o cinema, o qual desempenha um papel essencial ao permitir o complexo acesso ao passado e, principalmente,

⁷⁰ Cf. HALBWACHS, Maurice. *A Memória Coletiva*. Trad. Beatriz Sidou. São Paulo: Centauro, 2006. 198 p.; POLLAK, Michael. Memória, Esquecimento, Silêncio. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro: CPDOC/FGV, v. 2, n. 3, p. 3-15, 1989.; Idem. Memória e Identidade Social. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro: CPDOC/FGV, v. 5, n. 10, p. 200-212, 1992.

⁷¹ Cf. NORA, Pierre. Entre memória e história: a problemática dos lugares. *Projeto história*, São Paulo: EDUC, n. 10, p. 7-28, dez. 1993.; ROUSSO, Henry. A memória não é mais o que era. In: FERREIRA, Marieta de Moraes; AMADO, Janaina (Eds.). *Usos e abusos da história oral*. 8ª ed. Rio de Janeiro: FGV, 2006. 304 p. p. 93-102.

⁷² Cf. TODOROV, Tzvetan. *Los abusos de la memoria*. Barcelona: Paidós Ibérica, 2000. 64 p.; RICOEUR, Paul. *A Memória, a História, o Esquecimento*. Trad. Alain François. Campinas, SP: Ed. UNICAMP, 2007. 536 p. Sobre a relação entre a memória e o esquecimento, ver também: POLLAK, op. cit., 1989.; HUYSSSEN, Andreas. Resistencia a la Memoria: los usos y abusos del olvido público. In: XXVII CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO, ago. 2004, Porto Alegre. *Anais...* Porto Alegre: Intercom, ago. 2004. p. 1-16.

⁷³ Cf. RICOEUR, op. cit.; LE GOFF, Jacques. *História e Memória*. 6ª ed. Trad. Irene Ferreira, Bernardo Leitão e Suzana F. Borges. Campinas, SP: Ed. UNICAMP, 2012. 528 p.

⁷⁴ Cf. NORA, op. cit.

às atividades de construção de memórias feitas pelo presente, como concluíram Claudia Feld e Jessica Mor:

[...] as imagens fílmicas, fotográficas e televisivas – enquanto objeto de pesquisa – permitem um complexo acesso ao passado e às atividades de construção de memórias. Tecendo ligações entre o privado e o público, entre a informação e a emoção, entre o fictício e o “real”, entre o registro e a criação, essas imagens se tornam veículos privilegiados na hora de construir e interpretar o passado lhe dando sentidos e refletindo sobre a transmissão para as novas gerações. Em suas complexidades, paradoxos, dilemas éticos e ambiguidades, as imagens se revelam como poderosos instrumentos não só para conhecer o passado e estudar representações que geram novas memórias, mas também para tornar inteligíveis os complicados mecanismos da memória social [tradução nossa].⁷⁵

Assim como as autoras, acreditamos que as produções cinematográficas, como já foi discutido anteriormente, podem ser consideradas como objetos de investigação que nos permitem compreender principalmente as sociedades e as épocas em que essas produções foram concebidas. Com uma conclusão muito similar à de Feld e de Mor sobre a relação do cinema com os processos de construção de memórias e sobre a importância desse objeto para as reflexões sobre a memória, Anton Kaes considera que a essencialidade do cinema para essas investigações reside no fato dele próprio se encarregar de traduzir para a ficção aquilo que a memória oficial procurou ocultar – e nesse ponto, compreendemos que essa representação do oculto por um filme pode ser tanto conscientemente quanto inconscientemente, através dos “lapsos” mencionados por Ferro – e às vezes até mesmo de investigar não somente testemunhos, mas também hipóteses, análises e explicações sobre o passado que um determinado filme representa.⁷⁶

⁷⁵ Texto original: “[...] las imágenes fílmicas, fotográficas y televisivas – en tanto objeto de investigación – permiten un acceso complejo al pasado y a la actividad de construcción de memorias. Tejiendo vínculos entre lo privado y lo público, entre la información y la emoción, entre lo ficticio y lo ‘real’, entre el registro y la creación, estas imágenes se convierten en vehículos privilegiados a la hora de construir e interpretar el pasado, darle sentidos y reflexionar sobre la transmisión hacia las nuevas generaciones. En sus complejidades, paradojas, dilemas éticos y ambigüedades, las imágenes se revelan como poderosos instrumentos no solo para conocer el pasado y estudiar representaciones que generan nuevas memorias, sino también para hacer inteligibles los complicados mecanismos de la memoria social”. Ver em: FELD, Claudia; MOR, Jessica S. Imagen y memoria: apuntes para una exploración. In: _____ (Comp.). *El pasado que miramos: memoria e imagen ante la historia reciente*. Buenos Aires: Paidós, 2009. p. 32.

⁷⁶ Cf. KAES, Anton. *From Hitler to Heimat: The Return of History as Film*. Harvard University Press, 1992. 272 p.

Michèle Lagny é outra autora que também considera o cinema como um dos “lugares de memória” que a história reconstrói. De acordo com ela, os filmes são capazes de construir uma memória sobre o passado, não uma memória dos acontecimentos em si, mas sim uma memória de uma versão dos acontecimentos, podendo, dessa forma, silenciar outras memórias e determinados fatos desse passado.⁷⁷ Além disso, a autora ainda considera que as produções cinematográficas são também preciosas para a análise da noção de identidade cultural.⁷⁸

Seguindo essa mesma linha de pensamento, Robert Burgoyne considera que os filmes influenciam profundamente a organização de uma sociedade. Segundo o autor, os filmes que são baseados em temas históricos são importantes instrumentos não oficiais de rememoração coletiva, pois a força de sua representação e a visibilidade que ele alcança, permite ressaltar, difundir e expandir os conceitos e os valores, tradicionais ou emergentes, da identidade nacional de uma determinada nação. Segundo Burgoyne, esse tipo de narrativa histórica pode refazer o sentido cultural e ajudar a moldar a autoimagem de uma nação.⁷⁹

Portanto, não se deve desprezar a importância do cinema para os estudos sobre os processos de construção de memórias e sobre os efeitos de tais processos nas identidades culturais, individuais e coletivas. O cinema é um poderoso transmissor de cultura, pois transmite crenças, valores e conhecimentos, servindo muitas vezes como uma memória cultural. É por esse motivo que o cinema é um campo de batalha contínuo para os conflitos culturais, pois nele são representadas as diferentes interpretações sobre o passado, servindo como um campo para as disputas de memórias sobre este passado, disputas que acontecem no tempo presente. De acordo com Marouf Hasian Jr., “nestes debates cinematográficos sobre a recuperação do passado, ambas as nossas histórias e memórias coletivas estão sendo constantemente reconfiguradas e reapropriadas para as gerações que têm experiências, valores e expectativas muito diferentes” (tradução nossa).⁸⁰

Por esses motivos, consideramos que os filmes são importantes objetos que os historiadores devem considerar e utilizar em suas análises sobre os processos de construção, de reconfiguração, de reaproveitamento e de contestação de memórias, principalmente das memórias constituintes do sentimento de pertencimento e de identidade coletiva de um grupo

⁷⁷ Cf. LAGNY, op. cit., 2009.

⁷⁸ Ibidem, p. 106.

⁷⁹ Cf. BURGOYNE, Robert. *A nação do filme: Hollywood examina a história dos Estados Unidos*. Brasília: Ed. UNB, 2002. 172 p.

⁸⁰ Texto original: “In these cinematic debates over the retrieval of the past, both our histories and collective memories are constantly being reconfigured and re-appropriated for generations who have vastly different experiences, values, and expectations”. Ver em: HASIAN, Marouf. Nostalgic longings, memories of the “Good War,” and cinematic representations in *Saving Private Ryan*. *Critical Studies in Media Communication*, v. 18, n. 3, set. 2001. p. 342.

ou de uma nação. Além disso, considerando-se o cinema como um dos “lugares de memória”, capaz não apenas de representar um passado histórico, mas também de construir uma determinada memória sobre esse, não podemos nos esquecer de que ele faz isso tudo de modo público, e devido a sua vasta audiência, acaba gerando um amplo e popular debate sobre a história. É a história se tornando pública, sendo o cinema um catalizador desse processo, um espaço de produção de uma história pública.

1.5 Luz, câmera e História em ação: o cinema como um espaço produtor de História Pública

O uso de fontes historiográficas em produções audiovisuais está cada vez mais frequente. Tanto documentos manuscritos quanto fontes orais ou visuais, por exemplo, estão sendo incorporadas com mais frequência em produções audiovisuais dos mais diferentes tipos: documentários; filmes ficcionais de cunho comercial; filmes independentes, produzidos, por exemplo, por movimentos sociais; programas de televisão, como novelas, minisséries e até mesmo videoclipes de músicas. Da mesma forma que cineastas, diretores e produtores de cinema e televisão, outros profissionais de áreas distintas, como radialistas, romancistas e jornalistas, por exemplo, estão fazendo o uso de fontes historiográficas nos seus respectivos trabalhos cada vez mais frequentemente.

Entretanto, o inverso não está acontecendo, pelo menos ainda não em grandes proporções. Os historiadores, assim como a Academia de uma forma geral, ainda têm ressalvas e muitos receios, para se dizer o mínimo, quando se trata de incorporar no seu ofício saberes e práticas de outros campos de atuação profissional que conseguem alcançar um público muito maior do que os livros, artigos e periódicos acadêmicos.

Uma abordagem, que se faz presente no Brasil, vem convocando ao debate os estudos históricos, com uma proposta de aproximar a história profissional dos outros setores da sociedade e vice-versa: a história pública. Refletindo não apenas sobre a ampliação dos espaços públicos para o conhecimento histórico, que vão além da produção acadêmica, mas também sobre a produção compartilhada do conhecimento histórico, a história pública leva em consideração tanto os trabalhos realizados por historiadores, quanto os trabalhos que abordam temas históricos realizados por outros profissionais das mais distintas áreas.

Será demonstrado a seguir como o cinema, em particular, é um campo privilegiado para a história pública, funcionando como um canal de produção e de transmissão de conhecimentos históricos. Além disso, vale ressaltar que nos próximos capítulos também será analisada uma prática audiovisual contemporânea que se torna cada vez mais frequente: a apropriação de fontes históricas em produções fílmicas ficcionais, especialmente as imagens de arquivo, sejam imagens fixas, sejam imagens em movimento. Através da análise do filme *Boa Noite e Boa Sorte* – produção tomada aqui como objeto de análise devido ao seu constante recurso de apropriação de imagens de arquivo na sua montagem – será demonstrado como essa prática vai mais longe do que apenas a produção e transmissão de conhecimentos históricos. Como ela vai construir pontes entre o passado que está sendo representado no filme, e o contexto do presente em que esse mesmo foi produzido, contribuindo para se adensar as reflexões sobre o tempo presente pela perspectiva da relação da história encenada e seus públicos.

1.5.1 História Pública: entre saberes acadêmicos e práticas de divulgação

As reflexões sobre a importância da história pública vêm crescendo muito dentro da Academia nos últimos tempos. Contudo, o conceito de história pública não é novo. Nasceu nos anos 1970 na Inglaterra e gradativamente se expandiu para outros países, como Estados Unidos, Austrália, Canadá, entre outros. Uma das principais reflexões que a história pública passou a fazer desde então, é sobre como produzir e transmitir conhecimento histórico para um público mais amplo, sem se restringir ao universo da Academia. Essa produção, de acordo com o conceito de história pública, pode ser feita não apenas por historiadores, mas também por profissionais de outras áreas que abordam temas históricos em seus trabalhos. Portanto, de acordo com Juniele Rabêlo de Almeida e Marta Rovai, a história pública pode ser definida como:

(...) uma possibilidade não apenas de conservação e divulgação da história, mas de construção de um conhecimento pluridisciplinar atento aos processos sociais, às suas mudanças e tensões. Num esforço colaborativo, ela pode valorizar o passado para

além da academia; pode democratizar a história sem perder a seriedade ou o poder de análise.⁸¹

Contudo, como argumenta Sara Albieri, a academia tem sido omissa em desconsiderar esse tipo de historiografia produzida para o público não acadêmico. Segundo a autora, esse ceticismo ou omissão da academia faz com que cada vez mais sejam divulgadas versões historiográficas com grande força de penetração na cultura, feitas por documentaristas, cineastas e jornalistas, por exemplo.⁸²

Um muro, uma barreira então é criada: de um lado a Academia e do outro os profissionais de divulgação, o que acaba gerando problemas para ambos. Quando esses profissionais, das mais distintas áreas de atuação, tentam utilizar temas históricos em seus trabalhos sem a ajuda do historiador, muitas vezes eles são obrigados a improvisar para garimpar suas fontes históricas. Do outro lado, a única forma de divulgação da pesquisa histórica aceita pela Academia, a publicação de periódicos e livros destinados somente à comunidade científica, restringe muito o público que é alcançado pelo trabalho dos historiadores, e mesmo quando um historiador resolve se dedicar as atividades de divulgação, ele passa no mínimo a ser visto com maus olhos por seus pares da Academia. Visando derrubar esse muro de uma vez por todas, essa divisão empobrecedora para ambos os lados e, principalmente, para a produção e circulação do conhecimento histórico, Albieri propõe a necessidade da criação de pontes de comunicação entre o saber acadêmico e o trabalho dos divulgadores. Essas pontes, de acordo com a autora, podem ser estabelecidas através do conceito filosófico de *consciência histórica*, ou seja, o “modo como os seres vivos interpretam a experiência da evolução temporal de si mesmos e do mundo em que vivem”.⁸³

Segundo Albieri:

O recurso à noção de consciência histórica permite fundamentar filosoficamente a passagem da história acadêmica para a história pública. Trata-se de uma visão teórica, que reconhece na condição humana o pressuposto histórico: pensamos e falamos historicamente, e esse é o modo pelo qual nos posicionamos na cultura. Assim identificamos o mundo ao nosso redor, assim construímos nossa identidade:

⁸¹ Cf. ALMEIDA, Juniele Rabêlo de; ROVAI, Marta G. de Oliveira. Apresentação. In: _____ (orgs.). *Introdução à História Pública*. São Paulo: Letra e Voz, 2011, p. 7.

⁸² Cf. ALBIERI, Sara. História pública e consciência histórica. In: ALMEIDA, Juniele Rabêlo de; ROVAI, Marta G. de Oliveira (orgs.). *Introdução à História Pública*. São Paulo: Letra e Voz, 2011, p. 23.

⁸³ *Ibidem*, p. 25.

sempre com a consciência do tempo, sempre elaborando algum tipo de narração que envolve o passado e remete ao futuro.⁸⁴

A proposta, portanto, não se trata nem de abolir ou suprimir a ciência histórica, nem de depreciar ou ignorar a história pública. Não se trata de construir muros e traçar limites. Muito pelo contrário: trata-se de abrir portas, mostrar caminhos e oferecer possibilidades. De acordo com Almeida e Rovai, “não se trata da eliminação da ciência histórica para a emergência da história pública, e sim das reflexões sobre a atuação do profissional capaz de estimular a consciência histórica para um amplo público, não acadêmico”.⁸⁵

Outra autora que faz uma reflexão muito semelhante sobre a história pública e a *consciência histórica* é Jill Liddington, apesar dela não utilizar o termo *consciência histórica*, mas sim *senso de passado*. Segundo a autora, a prática da história pública pode ser considerada como “a apresentação popular do passado para um leque de audiências – por meio de museus e patrimônios históricos, filme e ficção histórica”,⁸⁶ por exemplo. Dessa forma, Liddington afirma que “o estudo de história pública está ligado à como adquirimos nosso senso de passado – por meio da memória e da paisagem, dos arquivos e da arqueologia (e por consequência, é claro, do modo como esses passados são apresentados publicamente)”.⁸⁷ Da mesma forma que Albieri propõe o estabelecimento de pontes de comunicação entre o saber acadêmico e o trabalho dos divulgadores, Liddington defende que os historiadores de história pública podem fornecer uma mediação necessária entre o passado e seus públicos.⁸⁸ Essa mediação tornaria possível o rompimento com a barreira entre a produção acadêmica e o trabalho de divulgação das pesquisas para o grande público, visando o estabelecimento de um trabalho de caráter interdisciplinar de produção e transmissão do conhecimento histórico.

Portanto, a história pública é um campo de grande relevância para refletir sobre esse mundo contemporâneo, no qual as novas tecnologias vêm modificando não apenas o tratamento das fontes de pesquisa, mas também as formas de compartilhar o saber histórico que é produzido. A popularidade das representações do passado nos dias de hoje cresce

⁸⁴ Ibidem, p. 27-28.

⁸⁵ ALMEIDA; ROVAI, op.cit., p. 7.

⁸⁶ Cf. LIDDINGTON, Jill. O que é história pública? Os públicos e seus passados. In: ALMEIDA, Juniele Rabêlo de; ROVAI, Marta G. de Oliveira (orgs.). *Introdução à História Pública*. São Paulo: Letra e Voz, 2011, p. 33-34.

⁸⁷ Ibidem, p.34.

⁸⁸ Ibidem, p.50.

constantemente, e um dos maiores responsáveis por essa popularização da história é, sem dúvidas, o cinema.

1.5.2 O cinema como um campo privilegiado para a História Pública

Desde o surgimento do cinema, a relação entre ele e a história tem sido bastante discutida e trabalhada pela historiografia. Durante muito tempo, o cinema não era nem considerado como uma fonte histórica, passível de ser utilizada pelo historiador em suas análises do passado, um debate, como demonstramos nesse capítulo, já abordado exaustivamente no passado, desde os trabalhos pioneiros como o de Marc Ferro e o de Pierre Sorlin, e definitivamente superado. Como foi demonstrado, o cinema hoje é considerado como muito mais do que apenas fonte para a história. Ele pode ser tomado como objeto, como agente da história, além de diversas outras formas de abordagem.

Partindo, portanto, desse pressuposto, torna-se cada vez mais imprescindível à reflexão do cinema como sendo um campo privilegiado para a história pública, em virtude da grande popularização, cada vez mais frequente, de conteúdos históricos nas produções cinematográficas no mundo contemporâneo. Mas a grande questão é por que a Academia, mesmo com a historiografia atual reconhecendo a relevância do cinema para o trabalho historiográfico, ainda não se utiliza desse poderoso espaço de divulgação que atinge um público imensamente maior do que as publicações científicas, sempre restritas a escrita?

Deve-se ressaltar que existem exceções e trabalhos acadêmicos inclusive pioneiros, no que diz respeito ao uso desse meio de comunicação para a divulgação dos conhecimentos históricos produzidos. Um exemplo disso é o trabalho realizado no *Laboratório de História Oral e Imagem* (LABHOI), da Universidade Federal Fluminense (UFF), pelas historiadoras Hebe Mattos e Ana Maria Mauad. Já com quatro filmes produzidos, o trabalho realizado por Mattos, junto com Martha Abreu, sobre a trajetória, a memória e o patrimônio cultural dos descendentes dos últimos escravos da antiga província do Rio de Janeiro, associa a pesquisa histórica, principalmente a partir da história oral, com a produção fílmica. O resultado dessa combinação contribui não apenas para a disseminação do conhecimento histórico produzido, mas também acaba gerando um retorno para as comunidades que participaram das filmagens,

auxiliando, por exemplo, no processo de titulação como comunidades quilombolas.⁸⁹ Mauad, por sua vez, desenvolveu um conjunto de procedimentos que unem a pesquisa historiográfica com a produção audiovisual, incorporando na estrutura narrativa dessas obras fílmicas textos, imagens fixas e/ou imagens em movimento, entrevistas de história oral e até mesmo músicas, geralmente contemporâneas ao período histórico representado no filme, criando, dessa forma, a categoria que ela denominou de *video-história* ou *escrita videográfica*.⁹⁰ De acordo com Mauad, as narrativas fílmicas dessas produções audiovisuais são constituídas a partir dos resultados de pesquisas históricas, gerando, dessa forma, um novo tipo de texto histórico.⁹¹ Segundo a autora, “as fontes orais e visuais (fotográficas, fílmicas e pictóricas), tomadas como fontes de memória, associam-se aos processos de rememoração na elaboração de narrativas sobre um determinado tempo e espaço passado”.⁹²

Entretanto, como foi mencionado anteriormente, esses exemplos infelizmente ainda são exceções na produção acadêmica. Na verdade, como demonstrou Albieri, são exceções especialmente na área das ciências humanas, pois na área das ciências exatas, os pesquisadores da natureza possuem um bom convívio, por exemplo, com os profissionais do gênero literário chamado de *ficção científica*. De acordo com a autora, nessas obras ficcionais, “embora se trate de uma projeção da imaginação para o futuro ou para outros mundos, tal produção ficcional é dita científica porque não contraria o que a ciência admite como possível, ainda que em algum nível de especulação”.⁹³ Albieri indaga a partir disso, por que a historiografia, de um modo análogo ao que faz as ciências da natureza, não se permite acolher a literatura de inspiração histórica? Indo até mais longe que a autora, o mesmo vale para o próprio cinema. Por que não acolher as produções cinematográficas que abordam temas

⁸⁹ Os títulos dos filmes, em ordem de produção: *Memórias do Cativo* (2005); *Jongos, Calangos e Folias - Música Negra, Memória e Poesia* (2007); *Versos e Cacetes - o Jogo do Pau na Cultura Afro-fluminense* (2009); e *Passados Presentes - Memória Negra no Sul Fluminense* (2011). Para saber mais sobre a coletânea dos filmes produzidos pelo LABHOI, veja em: <<http://www.labhoi.uff.br/passadospresentes/>>. Acesso em: 22 ago. 2015.

⁹⁰ Ao longo de sua trajetória no LABHOI, Ana Maria Mauad produziu e coordenou a elaboração de diversas produções audiovisuais que têm suas narrativas estruturadas pela escrita videográfica. São alguns exemplos desse trabalho de video-história as seguintes obras: *Fotografia Pública e Prática Artística*; *Anos 50: uma disputa, uma perda uma vitória*; *ANPUH 50 anos*; *América Engajada, Fotografias de Genevieve Naylor (1941-42) e Sebastião Salgado (1980-96)*; *O Brasil de Genevieve Naylor pelas lentes da Boa Vizinhaça*; *Milton Guran em três tempos*; *O Quebra-quebra das barcas em Niterói*; *O Incêndio do Gran Circus Norte-Americano*; *Foto-Ícones, a História por detrás das imagens? Considerações sobre a narratividade das imagens técnicas*; *Fotografia e Cultura Política: Carnaval e Samba no foco da Boa Vizinhaça*; e *Sons e Imagens da Rememoração*. Para assistir na íntegra cada uma dessas produções audiovisuais, veja em: <<http://www.labhoi.uff.br/videos>> Acesso em: 22 ago. 2015.

⁹¹ Cf. MAUAD, Ana; DUMAS, Fernando. Fontes orais e visuais na pesquisa histórica: Novos métodos e possibilidades narrativas. In: ALMEIDA, Juniele Rabêlo de; ROVAI, Marta G. de Oliveira (orgs.). *Introdução à História Pública*. São Paulo: Letra e Voz, 2011. 232 p. p. 81-95.

⁹² *Ibidem*, p. 83.

⁹³ ALBIERI, op. cit., p. 25.

históricos? “Por que não poderia ser bem aceita nessa condição: de *ficção científica* de tipo *histórico*?”, propõe Albieri, defendendo, por fim, a respeitabilidade de diferentes gêneros como a “divulgação histórica”, a “ficção histórica” e a “história didática”.⁹⁴

A maior parte da Academia, no que diz respeito à análise de obras cinematográficas, ainda se resume apenas a apontar os erros históricos que foram cometidos por tais produções. Além disso ser extremamente empobrecedor para uma verdadeira análise histórica do filme, o historiador deve sempre ter em mente que não se deve esperar de um filme, uma obra de *ficção científica de tipo histórico*, a recriação da história, até mesmo pelos interesses comerciais que giram em torno da produção e divulgação de um filme. Sobre essas questões, Rodrigo de Almeida Ferreira ressalta que:

Antes de tudo, a equipe de produção fílmica, os atores e os grupos financiadores almejam no filme muito mais do que recontar o passado. Mesmo que realizado a partir de uma minuciosa pesquisa histórica, as interpretações são livres. Sem falar que a recepção do público é imprevisível, devendo ser considerado também o papel dos críticos de cinema, e da própria academia, na construção de significados para um filme.⁹⁵

Como o próprio autor ainda destacou, a construção de significados de um filme cabe não apenas ao público que recebe tal produção cinematográfica, mas também à própria Academia. Portanto, nesse mundo contemporâneo, onde se torna cada vez mais recorrente os usos e as apropriações de produções acadêmicas pelo cinema e por outras produções audiovisuais, a Academia e seus membros devem não apenas dar mais valor às obras fílmicas que utilizam temas históricos, mas, acima de tudo, devem se abrir ao diálogo com essas outras áreas e meios de comunicação e divulgação. Apenas com esse diálogo aberto – e a história pública é a chave para esse “abrir portas” –, é que será possível não apenas transmitir o conhecimento histórico acadêmico para um público mais amplo, mas também produzir tal conhecimento em uma linguagem mais acessível para esse grande público.

No que concerne ao cinema, um filme pode, portanto, exercer um importante papel na promoção de um debate público sobre questões sensíveis para a sociedade em que ele é produzido. É justamente isso o que o filme *Boa Noite e Boa Sorte* fez, ou pelo menos seus

⁹⁴ Ibidem, p. 25.

⁹⁵ Cf. FERREIRA, Rodrigo de Almeida. Cinema, educação e história pública: Dimensões do filme ‘Xica da Silva’. In: ALMEIDA, Juniele Rabêlo de; ROVAI, Marta G. de Oliveira (orgs.). *Introdução à História Pública*. São Paulo: Letra e Voz, 2011, p. 220.

produtores tiveram a pretensão de fazer. Como será demonstrado de modo mais aprofundado no terceiro capítulo, ao produzir um filme sobre o macarthismo, enfatizando o caráter inquisidor de McCarthy ao cercear os direitos civis e perseguir e acusar pessoas muitas vezes sem provas, e sobre o papel da imprensa naquele contexto histórico de caça às bruxas, o diretor George Clooney utilizou-se do passado para atuar no presente, levantando um debate público sobre uma das questões mais sensíveis para a sociedade estadunidense dos anos 2000: a interferência da administração Bush nos direitos civis dos cidadãos, ao longo de sua cruzada antiterrorista, assim como a atuação de boa parte da imprensa estadunidense que, ao invés de denunciar e criticar essas políticas governamentais – como os liberais como Clooney esperavam dela –, apoiou o governo ao colaborar com a disseminação do medo.

Com esse exemplo, podemos constatar que é essa capacidade e potencialidade do cinema que faz dele um campo privilegiado para a história pública. Essa, por sua vez, permite não apenas, como já foi mencionado, um diálogo com outros campos profissionais como o cinema – permitindo assim a produção e divulgação do conhecimento histórico para um público mais amplo –, mas também uma reflexão sobre os usos políticos do passado no presente, reflexão que deve ser sempre a chave para qualquer análise historiográfica de uma produção cinematográfica. Como Almeida e Rovai concluem, a história pública propõe:

[...] um novo caminho de conhecimento e prática, de como se fazer história, não só pensando na preservação da cultura material, mas em como colaborar para a reflexão da comunidade sobre sua própria história, a relação entre passado e presente. Enfim, como tornar o passado útil para o presente.⁹⁶

Portanto, são esses motivos que fazem da relação entre cinema e história pública uma relação rica, fértil e que abre todo um novo horizonte de possibilidades no ofício do historiador. Para isso, basta apenas a Academia abrir suas portas, ao invés de construir muros.

⁹⁶ ALMEIDA; ROVAI, op.cit., p. 8.

CAPÍTULO 2:

Entre o Fato e a Ficção: A apropriação de imagens de arquivo na montagem cinematográfica contemporânea e seus *efeitos de real*

Como já foi mencionado anteriormente, o uso de fontes historiográficas em produções audiovisuais está cada vez mais frequente. Tanto documentos escritos quanto fontes orais ou visuais, por exemplo, estão sendo incorporadas com mais frequência em produções audiovisuais dos mais diferentes tipos. As imagens de arquivo, em particular, sejam imagens fixas, sejam imagens em movimento, estão entre os tipos de fontes historiográficas mais apropriadas na prática audiovisual contemporânea.

Esse procedimento de apropriação de imagens já existentes teve sua origem no cinema soviético dos anos 1920, com cineastas como Esther Schub, Dziga Vertov e Eisenstein, que foram pioneiros no uso desse procedimento, incorporando muitas vezes em seus filmes imagens filmadas previamente por outros cinegrafistas.⁹⁷ Contudo, ao longo do século XX, esse procedimento de apropriação de imagens de arquivo foi praticamente se restringindo à produção de documentários, gênero que construiu com o tempo um largo histórico na utilização de imagens de arquivo. Foi apenas mais recentemente que a apropriação de imagens de arquivo se tornou uma prática mais frequente também em produções cinematográficas de cunho comercial.

Refletir sobre esse novo fenômeno, tentando apreendê-lo o máximo possível, é justamente um dos principais objetivos da presente dissertação. Busca-se compreender as estratégias dessa prática da indústria cinematográfica, isto é, a forma como é feita essa apropriação de imagens de arquivo nas produções cinematográficas a partir de processos de montagem específicos; as consequências dessa apropriação, especialmente a produção de um *efeito de real* nas produções cinematográficas que realizam essa prática; e como estão presentes, nessas imagens de arquivo, tempos heterogêneos e anacrônicos por si mesmos, sendo apenas o processo de montagem capaz de lidar com tais temporalidades contraditórias, ressignificando as imagens do passado no presente.

⁹⁷ Cf. LINS, Consuelo; RESENDE, Luiz; FRANÇA, Andréa. A noção de documento e a apropriação de imagens de arquivo no documentário ensaístico contemporâneo. *Revista Galáxia*, São Paulo, n. 21, p. 54-67, jun. 2011.

2.1 Sobre as imagens: entre temporalidades distintas e anacronismos, memórias e lacunas, sobrevivências e destruições

“Sempre, diante da imagem, estamos diante do tempo”.⁹⁸ A colocação feita pelo historiador da arte Georges Didi-Huberman poderia levar um historiador não familiarizado com a obra desse autor a pensar, pelo menos num primeiro momento, que esse tempo próprio da imagem, do qual nos fala Didi-Huberman, seria o tempo em que a imagem foi produzida. Ou seja, que diante de uma escultura da Antiguidade Clássica estaríamos diante do passado, mais especificamente diante da História Antiga, e que diante de uma fotografia produzida hoje estaríamos diante do tempo presente. Contudo, a premissa de Didi-Huberman não é tão simples. Ele não reduz a imagem apenas à temporalidade do seu contexto de produção. Para ele, diante de uma imagem, estamos diante de diversas temporalidades distintas, heterogêneas e até mesmo anacrônicas. A imagem, de acordo com o autor, “não é um simples corte praticado no mundo dos aspectos visíveis. É uma impressão, um rastro, um traço visual do tempo que quis tocar, mas também de outros tempos suplementares – fatalmente anacrônicos, heterogêneos entre eles – que, como arte da memória, não pode aglutinar”.⁹⁹

Por esse motivo, as imagens não devem ser reduzidas a fontes do passado, simples documentos para o trabalho do historiador – uma redução tipicamente positivista. De acordo com Didi-Huberman, uma imagem é capaz de reconfigurar não apenas o passado, mas também o próprio presente, o que gera, por sua vez, uma interferência no futuro elaborado por esse presente reconfigurado pela imagem.

Diante de uma imagem – por mais antiga que seja –, o presente nunca cessa de se reconfigurar, se a despossessão do olhar não tiver cedido completamente lugar ao hábito pretencioso do “especialista”. Diante de uma imagem – por mais recente e contemporânea que seja –, ao mesmo tempo o passado nunca cessa de se reconfigurar, visto que essa imagem só se torna pensável numa construção da memória, se não for da obsessão. Diante de uma imagem, enfim, temos que reconhecer humildemente isto: que ela provavelmente nos sobreviverá, somos diante dela o elemento de passagem, e ela é, diante de nós, o elemento do futuro, o

⁹⁸ DIDI-HUBERMAN, Georges. *Diante do Tempo: História da arte e anacronismo das imagens*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2015, p. 15.

⁹⁹ DIDI-HUBERMAN, Georges. Quando as imagens tocam o real. *PÓS: Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG*, Belo Horizonte, v.2, n. 4, p. 204-219, nov. 2012, p. 207.

elemento da duração [*durée*]. A imagem tem frequentemente mais memória e mais futuro que o ser [*étant*] que a olha.¹⁰⁰

No entanto, ao aceitar as premissas de Didi-Huberman, o historiador chega a seguinte questão: como então trabalhar com imagens permeadas de temporalidades heterogêneas sem cair no erro do anacronismo? Afinal, projetar as próprias realidades do presente do historiador – os conceitos, gostos, valores desse presente – sobre as realidades do passado foi considerado por muito tempo como o maior pecado que um historiador poderia cometer, e ainda hoje causa certo mal-estar. Recusar esse anacronismo sempre pareceu o caminho mais sadio para o trabalho historiográfico.

Nesse sentido, Lucien Febvre, um dos fundadores da *Escola dos Annales*, já fazia, no fim dos anos de 1930, sua defesa contra o anacronismo, visto por ele como uma intrusão de uma época em outra, o “pecado dos pecados” para o historiador, o “pecado entre todos irremissível”.¹⁰¹ Entretanto, apesar disso, tanto Marc Bloch – outro “pai” dos *Annales* – quanto o próprio Lucien Febvre, defenderam a importância do presente do historiador para a sua análise histórica do passado. Didi-Huberman argumenta que Bloch, em sua *Apologia da história*¹⁰²:

[...] não hesitou em insistir nesse anacronismo estrutural ao qual o historiador não pode escapar: não somente é impossível compreender o presente na ignorância do passado, mas ainda é necessário conhecer o presente – se apoiar sobre ele – para compreender o passado e, desde já, saber lhe colocar as questões certas.¹⁰³

No mesmo sentido que Bloch, Febvre chegou a afirmar, apesar de sua crítica ao anacronismo, que a história é ao mesmo tempo a ciência do passado e a ciência do presente, pois é através dela que o historiador atua na sua época, na sua sociedade, explicando o social no seu tempo presente, já pensando na preparação para o futuro.¹⁰⁴ Dessa forma, segundo Febvre, os historiadores deveriam selecionar os temas de suas pesquisas históricas de acordo com as necessidades próprias do seu presente. Pode-se afirmar, portanto, que essas práticas

¹⁰⁰ DIDI-HUBERMAN, op. cit., 2015, p. 16.

¹⁰¹ FEBVRE, apud. DIDI-HUBERMAN, op. cit., 2015, p. 34.

¹⁰² BLOCH, Marc. *Apologia da história ou o ofício do historiador*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2001.

¹⁰³ DIDI-HUBERMAN, op. cit., 2015, p. 35.

¹⁰⁴ Cf. FEBVRE, Lucien. *Combates por la historia*. Barcelona: Ediciones Ariel, 1970.

sugeridas e defendidas tanto por Febvre quanto por Bloch, especialmente a necessidade de conhecer o presente para compreender melhor o passado, são práticas dialéticas que são, de acordo com Didi-Huberman, extremamente salutares para o trabalho do historiador. Segundo o autor:

[...] a fecundidade de um encontro no qual ver o passado com os olhos do presente nos ajudaria a dobrar um cabo e a mergulhar literalmente num novo aspecto do passado, até aí despercebido, um aspecto *desde aquela data* enterrado (e esse é o verdadeiro flagelo do historiador: o trabalho insidioso do *desde aquela data*) e que o olhar novo, não digo ingênuo ou virgem, de repente teria desvelado.¹⁰⁵

Ora, se levarmos em consideração esses pressupostos de Febvre e de Didi-Huberman, de que “os historiadores deveriam selecionar os temas de suas pesquisas históricas de acordo com as necessidades próprias do seu presente”, de “ver o passado com os olhos do presente”, poderíamos afirmar que o que o diretor George Clooney faz através do seu filme *Boa Noite e Boa Sorte* é exatamente isso. Como será demonstrado no terceiro capítulo, onde abordaremos o contexto de produção do filme, a própria temática histórica do filme, o período do macarthismo, foi escolhida precisamente por Clooney devido às necessidades de seu presente, para que o espectador pudesse ver, com seus olhos do presente, esse passado histórico representado no filme e assim pudesse relacionar a ameaça aos direitos civis vivida pelos cidadãos estadunidenses durante o macarthismo com uma ameaça similar que essa sociedade estava vivenciando sob a administração Bush no presente. O passado sendo reinterpretado, utilizado, de acordo com os interesses e as necessidades do presente. Ao olhar para imagem do senador McCarthy no filme de Clooney, portanto, o espectador poderia associá-lo a imagem do presidente Bush. Uma imagem produzida no passado, e aparentemente com significados apenas sobre esse passado, mas que através de sua montagem na narrativa fílmica e do contexto do presente em que essa montagem foi fabricada, diria mais sobre o presente do que sobre o próprio passado. Uma imagem, duas temporalidades.

Dessa forma, Didi-Huberman vai defender que os historiadores, especialmente aqueles que têm como seu objeto de análise as imagens, precisam saber distinguir o que seria produtivo no anacronismo, já que as imagens são *sobredeterminadas* em face do tempo. Segundo o autor, “mais vale reconhecer como valiosa a *necessidade do anacronismo*: ela

¹⁰⁵ DIDI-HUBERMAN, Georges. Diante da Imagem: Questão colocada aos fins de uma história da arte. São Paulo: Editora 34, 2013, p. 51.

parece interna aos próprios objetos – as imagens – dos quais tentamos fazer história. O anacronismo seria, assim, numa primeira aproximação, um modo temporal de exprimir a exuberância, a complexidade, a sobredeterminação das imagens”.¹⁰⁶ Sobre essa *necessidade do anacronismo*, a qual nenhum historiador conseguiria escapar, Didi-Huberman chega à conclusão de que não devemos rejeitá-lo e recusá-lo, mas sim que podemos até mesmo aproveitá-lo:

O anacronismo não é, em história, aquilo do qual devemos absolutamente nos livrar – isso não passa, no limite, de um fantasma ou de um ideal de adequação –, mas aquilo que temos de tratar, debater e quem sabe até aproveitar. Se o historiador geralmente escolhe de saída a categoria do passado (seja qual for) e não do presente, é porque constitucionalmente gostaria de colocar a verdade do lado do passado (seja qual for) e desconfia não menos constitucionalmente de tudo que poderia significar “no presente”.¹⁰⁷

Torna-se necessário ressaltar a essa altura que não estamos fazendo aqui uma defesa do anacronismo em si. Acreditamos que o anacronismo deva sim ser evitado no ofício historiográfico. No entanto, parece-nos plausível a proposta feita por Didi-Huberman, em seus estudos sobre a natureza das imagens, de aproveitarmos o anacronismo como forma de interrogar as imagens, pois a própria natureza das imagens é justamente anacrônica, repleta de distintas temporalidades dentro de si, e o essencial, de acordo com essa perspectiva, seria tentar compreender como *diferenciais de tempo* operam em cada imagem. Em sua percepção, a resposta para essa questão está na *dinâmica da memória*, princípio fundamental da sobredeterminação das imagens em relação ao tempo.¹⁰⁸ As imagens são produtoras de memórias, capacidade que Didi-Huberman denomina de *função memorativa das imagens*.¹⁰⁹ Quando uma imagem sobrevive aos *incêndios* – gerados pelo seu contato com o real – sem se tornar *cinzas*, pode-se tanto apreender as memórias que ela traz do passado, isto é, da época de sua produção, quanto ressignificar suas memórias ou produzir memórias novas no presente. Uma imagem *sobrevivente*¹¹⁰ é, para Didi-Huberman, como uma *tumba da memória*,

¹⁰⁶ DIDI-HUBERMAN, op. cit., 2015, p. 22.

¹⁰⁷ DIDI-HUBERMAN, op. cit., 2013, p. 54-55.

¹⁰⁸ DIDI-HUBERMAN, op. cit., 2015, p. 22

¹⁰⁹ DIDI-HUBERMAN, Georges. *A Imagem sobrevivente: história da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg*. Rio de Janeiro: Contraponto Editora, 2013, p. 390.

¹¹⁰ Dialoga-se aqui com o conceito warburguiano de *sobrevivência*, elaborado por Aby Warburg e apropriado por Didi-Huberman. Cf. *Ibidem*, p. 390.

e qualquer tumba sempre está sujeita e ameaçada pela profanação, nesse caso uma profanação do presente.¹¹¹ Podemos considerar, dessa forma, que *Boa Noite e Boa Sorte* utiliza-se de imagens de arquivo sobreviventes do período do macarthismo para poder fabricar novas memórias no presente.

Além disso, é necessário ressaltar que quando Didi-Huberman utiliza a palavra “sobrevivente” para caracterizar uma imagem, ele quer fazer referência não apenas as condições que tornaram possíveis a sobrevivência de tal imagem, ou seja, que impediram sua destruição – seja pelo próprio transcorrer do tempo, seja por destruições intencionais do homem – mas também a quantidade de imagens que não resistiram, que não tiveram as mesmas condições para sobreviver e foram, dessa forma, perdidas para sempre, junto com seus significados, suas memórias. É por esse motivo que Didi-Huberman argumenta que a natureza do arquivo é *lacunar*, lacunas que são justamente o resultado de tudo aquilo que estava em torno de uma imagem sobrevivente, mas que se perdeu no tempo ou que foi destruído propositalmente, fazendo muitas vezes com que essa imagem sobrevivente se transforme em uma memória única – e em certos casos chegando a ser considerada por muitos até como inominável ou irrepresentável – de um determinado acontecimento histórico.

No outro lado da moeda, existem aqueles arquivos onde as imagens são mais do que abundantes, gerando até mesmo uma saturação. Apoiando-se na hipótese de Walter Benjamin de que “testemunhar demais é infecundo” ou “infrutífero”,¹¹² Márcio Seligmann-Silva defende que, principalmente após o desenvolvimento tecnológico e a difusão em massa da internet, especialmente a partir do século XXI, com sua profusão de informações e memórias, “sofremos concomitantemente de *hipermnésia* e de *amnésia*. A memória demais leva também a um “apagamento” da informação por impossibilidade de metabolização da mesma”.¹¹³ Se por um lado podemos pensar, argumenta Seligmann-Silva, que é melhor sofrer de excesso de informação do que de falta ou até mesmo censura de informação, por outro lado é justamente o excesso de informação, de memória, que é prejudicial para o fazer historiográfico, para a tentativa de compreender aquela realidade em questão. Um exemplo disso foi o excesso de testemunhos gerados por todos os eventos traumáticos ao longo do século XX – especialmente o Holocausto –, excesso que produziu algumas reações entre os historiadores de certo descrédito conferido a essas memórias. De acordo com Seligmann-Silva:

¹¹¹ DIDI-HUBERMAN, op. cit., 2012, p. 210.

¹¹² BENJAMIN, apud. SELIGMANN-SILVA, Márcio. Direito pós-fáustico: por um novo tribunal como espaço de rememoração e elaboração dos traumas sociais. In: ARAÚJO, Maria Paula; FICO, Carlos; GRIN, Monica (org.). *Violência na história: Memória, trauma e reparação*. Rio de Janeiro: Ponteio, 2012. p. 107.

¹¹³ SELIGMANN-SILVA, op. cit., p. 114.

[...] a avalanche de testemunhos que o século XX gerou com seu acúmulo de catástrofes provocadas pelo homem tem conduzido a reações defensivas entre os historiadores e teóricos da cultura. Para além dos positivistas, que negam qualquer valor de conhecimento aos testemunhos (e nem sequer aceitam que a história é atravessada por um teor político), mesmo entre os pensadores que tradicionalmente estão abertos para o fenómeno testemunhal, constata-se hoje uma espécie de ressaca.¹¹⁴

Assim sendo, se de um lado estão imagens que possuem em si a memória do único e até do inominável, e do outro lado imagens com uma multiplicidade de memórias heterogêneas, como, afinal, devemos proceder no tratamento das imagens? Foi observando o trabalho de Aby Warburg na elaboração do seu *Atlas Mnemosyne* que Didi-Huberman chegou à resposta para essa questão, e essa resposta é a prática da montagem, como concluiu o autor:

De um lado, existe o ideal, completamente artificial a meu ver, de uma depuração da memória, identificada com o inominável e o irrepresentável – que faria do que nos queremos lembrar, um absoluto mudo; do outro, existe uma multiplicação da linguagem que, na arte contemporânea, se caracteriza nomeadamente pela moda do arquivo, o fato de se exporem arquivos, de não se falar senão do arquivo. Entre estas duas posições extremas, existe uma terceira que é justamente a de Warburg, a de Benjamin. É o que chamo de Atlas. Isto é, nada absolutizar da memória. Sobretudo, não ter uma imagem única ou uma palavra única. E, além disto, não acreditar que tudo acumular nos faz recordar melhor. É por esta razão que falo de saturação. Entre as duas posições existe a prática da montagem, a prática do Atlas. Um Atlas é um corte no arquivo que torna visível, pela montagem, os elementos múltiplos de que nos servimos. Contra o inominável e o único, tratam-se de imagens múltiplas, e contra o arquivo e a saturação da memória, trata-se de uma escolha e de uma montagem. É uma posição intermédia e, também, uma posição dialética, no sentido exato de Warburg.¹¹⁵

¹¹⁴ Ibidem, p. 107-108.

¹¹⁵ DIDI-HUBERMAN, Georges. “... O que torna o tempo legível, é a imagem”: entrevista [nov. 2010]. Ouro Preto: *Revista Artefilosofia*, n. 11, p. 14-28, dez. 2011. Entrevista concedida a Susana Nascimento Duarte e Maria Irene Aparício, p. 20.

Um Atlas, portanto, é uma escolha no arquivo. Para montar seu *Atlas Mnemosyne*, Aby Warburg escolheu no seu arquivo mil imagens, o que é muito pouco, segundo Didi-Huberman, já que um historiador da arte entra em contato com milhares de obras de arte ao longo de sua vida. O que Warburg fez não se trata de um arquivo, mas sim de um Atlas, uma montagem a partir de escolhas que ele fez em seu arquivo. E, de acordo com Didi-Huberman, essas escolhas nas montagens do seu Atlas permitiram que Warburg fizesse aproximações e comparações incríveis entre as distintas imagens, conferindo a essas montagens, portanto, um efeito de legibilidade.¹¹⁶ Como observou Didi-Huberman, “o atlas *Mnemosyne* se apresentaria mais como uma ferramenta destinada a manter as intricações e, portanto, a *fazer perceber as sobredeterminações* em ação na história das imagens: permitia comparar com uma só olhadela, numa mesma prancha, não duas, porém dez, vinte ou trinta imagens”.¹¹⁷

Desse modo, tomando o Atlas de Warburg como um exemplo e comparando-o com o filme de Clooney, podemos indagar até que ponto as duas práticas de abordar as imagens através da montagem não são similares, salvas as devidas proporções. Afinal, da mesma forma que Warburg, o diretor de *Boa Noite e Boa Sorte* também fez escolhas ao selecionar quais imagens de arquivo, dentre uma profusão de imagens fílmicas sobre aquele período histórico, ele iria utilizar em seu filme. Quais imagens de arquivo seriam mais adequadas para o roteiro do filme, de acordo com os objetivos pretendidos. E como tais imagens de arquivo, imagens “sobreviventes” do passado, seriam montadas com outras imagens fílmicas fabricadas no presente para a elaboração do filme.

Assim sendo, fazer uma montagem não se trata apenas de fazer uma ou mais escolhas num arquivo. É necessário, além disso, saber como e o que montar com as escolhas que foram feitas. Didi-Huberman parte da teoria de Michel Foucault de que “saber é separar”, mas vai mais além: tenta fazer uma *arqueologia do saber visual* partindo do pressuposto de que “saber é saber separar para saber montar depois”.¹¹⁸ A montagem é a solução, segundo o autor, para a própria natureza lacunar das imagens, pois muitas vezes ao combinar duas imagens distintas, que possuem lacunas que não as explicam por si mesmas, é justamente no encadeamento delas que se produz algo novo, um sentido novo, que não está em nenhuma das imagens separadamente, mas apenas na relação entre ambas. É no espaço entre elas que se produz sentido, ou seja, é a montagem que produz esse sentido no espaço entre as imagens. De acordo com o autor:

¹¹⁶ Ibidem, p. 21.

¹¹⁷ DIDI-HUBERMAN, op. cit., 2013, p. 387.

¹¹⁸ DIDI-HUBERMAN, op. cit., 2011, p. 21.

Frequentemente, nos encontramos portanto diante de um imenso e rizomático arquivo de imagens heterogêneas difícil de dominar, de organizar e de entender, precisamente porque seu labirinto é feito de intervalos e lacunas tanto como de coisas observáveis. Tentar fazer uma arqueologia sempre é arriscar-se a por, uns junto a outros, traços de coisas sobreviventes, necessariamente heterogêneas e anacrônicas, posto que vêm de lugares separados e de tempos desunidos por lacunas. Esse risco tem por nome *imaginação e montagem*.¹¹⁹

A prática da montagem é a solução, de acordo com Didi-Huberman, para todas as adversidades enfrentadas pelo pesquisador que tem como seu objeto de pesquisa as imagens, como, por exemplo, a questão de como lidar com suas temporalidades heterogêneas e anacrônicas, sua natureza lacunar, sua função memorativa e sua capacidade de reconfigurar tanto o passado quanto o presente. Como o próprio autor conclui:

[...] a montagem será precisamente uma das respostas fundamentais a esse problema de construção da historicidade. Porque não está orientada simplesmente, a montagem escapa às teleologias, torna visíveis as sobrevivências, os anacronismos, os encontros de temporalidades contraditórias que afetam cada objeto, cada acontecimento, cada pessoa, cada gesto.¹²⁰

Portanto, essa defesa da prática da montagem feita por Didi-Huberman é um dos pontos mais interessantes da sua teoria da imagem, de acordo com a temática e com os objetivos aqui abordados. Isso porque é justamente por intermédio das técnicas de montagem que o cinema consegue representar o real, ou pelo menos criar uma ilusão de realidade, o chamado *efeito de real*, como será debatido a seguir.

¹¹⁹ DIDI-HUBERMAN, op. cit., 2012, p. 211-212.

¹²⁰ Ibidem, p. 212.

2.2 O efeito de real e a apropriação de imagens de arquivo na montagem cinematográfica

Uma prática audiovisual cada vez mais comum é a chamada apropriação de imagens de arquivo. Até mesmo o cinema de cunho comercial, como o cinema hollywoodiano, passou a utilizar-se dessa prática com mais frequência em algumas produções recentes. A hipótese aqui defendida é que ao mesclar imagens reais com imagens ficcionais¹²¹ na montagem, essas produções cinematográficas ressignificam as imagens do passado de acordo com a realidade e os interesses do presente. Tal hipótese baseia-se na própria posição de Didi-Huberman que, de acordo com Simplício Neto, defende que a apropriação de materiais de arquivo, visando remontar e ressignificar esses materiais, é um direito inalienável que formas artísticas como o cinema e o documentário possuem.¹²²

No entanto, deve-se ressaltar que essa ressignificação de imagens só se tornou possível, de acordo com Jacques Rancière, devido a “revolução” trazida pelo denominado *regime estético* das artes em que hoje vivemos, o qual abalou as fronteiras – antes tão bem definidas no denominado *regime representativo* – entre a razão dos fatos e a razão das ficções, entre história e Poesia.¹²³ Como argumentou Simplício Neto, baseando-se na teoria de Rancière, “o regime estético das artes ‘não cessa de colocar em cena o passado’ e ‘não começou com decisões de ruptura artística’, mas sim ‘com decisões de reinterpretação’, trata-se na verdade de ‘um novo regime de relação com ao antigo’”.¹²⁴

Além disso, em seu artigo, Neto faz uma reflexão sobre a teoria de Rancière para tentar compreender melhor o nascimento do cinema documental e sua relação com o uso de

¹²¹ Apesar de acreditarmos aqui que qualquer imagem pode ser considerada como uma construção ficcional, utilizamos, no entanto, a expressão “imagem ficcional” para nos referirmos às imagens cinematográficas, tornando-se assim mais fácil a distinção desse tipo de imagens em relação as chamadas “imagens de arquivo”. Enquanto as imagens ficcionais consistem de imagens fabricadas pelo cinema para criar uma representação de algo, as de arquivo são imagens reais, criadas para retratar, registrar ou documentar o que aconteceu na realidade.

¹²² NETO, Simplício. A História como montagem no documentário moderno. *Doc On-line – Revista Digital de Cinema Documentário*, n. 15, p. 69-110, dez. 2013, p. 85.

¹²³ Dialoga-se aqui com a teoria da *partilha do sensível* de Jacques Rancière. Na elaboração de sua teoria, Rancière se importa com apenas três grandes regimes das artes da tradição ocidental, a saber: o *regime ético* (preocupação maior com a influência da arte nos costumes de uma comunidade); o *regime poético/representativo* (preocupação em fazer distinções estéticas e classificações de tipos diferenciados de produções artísticas, poesia e história, verdade e mentira, ficção e realidade); e o *regime estético* (arte não mais pautada pela associação com os valores de uma comunidade ou pela qualidade da representação, mas sim afastando toda a hierarquia dos sujeitos, dos gêneros e das artes e identificando a arte ao singular, libertando a arte da sua condição de artes e de belas-artes para se definir por si própria). Cf. RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível: estética e política*. São Paulo: Editora 34, 2005. 72 p.

¹²⁴ NETO, op. cit., p. 79-80.

imagens de arquivo e suas ressignificações no presente. Ele chega à conclusão de que “é dentro do regime estético das artes que percebemos o nascimento do cinema e de sua vertente documentária e, com este último, todo um trabalho de reedição e re-significação [sic] de materiais de arquivo, de registros do passado reorganizados, reordenados”.¹²⁵ Assim sendo, como ainda vivemos hoje no *regime estético*, segundo Rancière, pode-se afirmar que, da mesma forma que o documentário, foi dentro desse regime que a prática de apropriação e de ressignificação de materiais de arquivo também se tornou mais comum no cinema ficcional.

Entretanto, é necessário ressaltar que essas ressignificações de imagens de arquivo por produções cinematográficas só podem ser apreendidas através de uma análise da montagem desses filmes. Afinal, elas só são ressignificadas porque estão em contato com outras imagens, imagens ficcionais, e é nessa relação que se produz um novo sentido. As imagens de arquivo isoladas dizem muito pouco sobre a realidade, justamente por causa da sua natureza lacunar, como já foi mencionado. Didi-Huberman, que faz em seus trabalhos uma vigorosa defesa das “imagens apesar de tudo” (*Images malgré tout*),¹²⁶ argumenta que a imagem de arquivo é uma imagem indecifrável e sem sentido enquanto não for trabalhada pelo processo de montagem, pois tais imagens dizem muito pouco antes de serem colocadas em relação com outros elementos: com outras imagens, outros textos e outras temporalidades. Isoladas, essas imagens, para ele, são frágeis, impuras, revelam algumas coisas visíveis e outras confusas, coisas reveladoras, mas também coisas que enganam. As imagens de arquivo para ele, portanto, são ao mesmo tempo incompletas e potentes, pois elas são insuficientes para falar do real, mas apesar de todas as suas insuficiências, é possível arrancar delas algum conhecimento, contanto que elas sejam trabalhadas na montagem.¹²⁷

Para usar como exemplo o objeto desta dissertação, se isolássemos as imagens de arquivo utilizadas em *Boa Noite e Boa Sorte*, pouco talvez nos seria revelado sobre o passado, e provavelmente nada sobre o presente, especialmente para um espectador leigo sobre aquele período histórico. Se colocássemos experimentalmente um jovem de hoje, não familiarizado com o que foi o macarthismo, para assistir às imagens reais das confusas audiências e inquéritos presididos pelo senador McCarthy, ele provavelmente iria compreender muito pouco sobre o que realmente se passava ali, e até poderia ser levado a acreditar na culpabilidade das pessoas que estavam sendo acusadas, devido à espetacularização criada ao redor de tais audiências e seu estilo quase que inquisitorial. Contudo, se esse mesmo jovem

¹²⁵ Ibidem, p. 80.

¹²⁶ Cf. DIDI-HUBERMAN, Georges. *Images malgré tout*. Paris: Les Editions de Minuit, 2003.

¹²⁷ Ibidem, p. 85.

analisasse essas mesmas imagens, mas agora remontadas junto com as imagens fílmicas e o roteiro de *Boa Noite e Boa Sorte*, com certeza a compreensão de tais imagens seria diferente, talvez até o oposto da experiência anterior. Esses outros elementos montados junto com as imagens de arquivo permitiriam ao espectador não apenas apreender melhor o que realmente estava acontecendo ali, registrado naquelas imagens do passado, mas também compreender qual seria o discurso sobre o passado que essa montagem estaria produzindo no presente, e refletir sobre quais seriam as atuais intenções e interesses envolvidos nessa ressignificação das imagens e da memória sobre esse passado histórico.

Apoiados nessas premissas de Didi-Huberman, Consuelo Lins, Luiz Augusto Rezende e Andréa França também destacam a compreensão do processo de montagem como vital para se analisar as imagens de arquivo. Os autores defendem a necessidade de explorar as imagens de arquivo, mas sempre estabelecendo relações e interrogando-as, desmontando e remontando-as, a fim de compreender as conexões dessas imagens com seus contextos.¹²⁸ De acordo com Lins e Resende, o uso dessas imagens de arquivo está diretamente ligado não apenas ao contexto dessas imagens com sua época, mas também ao contexto e a questões do próprio presente que utiliza e confere diferentes sentidos a essas imagens:

Em outras palavras, as imagens de arquivo, nesses ensaios fílmicos, não são exibidas como “arquivamento do real”, nem documento do que existiu, mas como imagens captadas em certas circunstâncias sociais, técnicas, políticas, atravessadas portanto por contextos específicos, que fizeram com que elas fossem arquivadas e chegassem até nós de uma certa maneira. Ao mesmo tempo, alguns elementos da imagem só se tornam visíveis em determinadas épocas, por isso o arquivo é sempre algo em construção, intrinsecamente ligado ao presente.¹²⁹

Assim sendo, já tendo ficado claro não apenas o papel fundamental da montagem para apreender as ressignificações de imagens de arquivo apropriadas por produções audiovisuais, mas também que essas ressignificações seguem o contexto e a questões do próprio presente, torna-se imprescindível perguntar quais seriam as possíveis consequências dessa apropriação. A principal consequência é que os filmes que fazem essa apropriação,

¹²⁸ LINS, Consuelo; RESENDE, Luiz; FRANÇA, Andréa, op. cit., p. 56.

¹²⁹ LINS, Consuelo; RESENDE, Luiz. O audiovisual contemporâneo e a criação com imagens de arquivo. In: FABRIS, M.; SOUZA, G.; FERRARAZ, R.; MENDONÇA, L.; SANTANA, G. (org.). *Estudos de cinema e audiovisual*. X Encontro Anual da Socine 2010. São Paulo: Socine, 2010. p. 587-598. p. 589-590.

mesclando, através da montagem, imagens reais com imagens ficcionais, produzem uma ilusão de realidade, um *efeito de real*. Mas o que seria exatamente isso?

O *efeito de real*, teoria desenvolvida por Roland Barthes, são efeitos de simulação do real produzidos a partir de uma narrativa descritiva que tem por objetivo aparentar-se o máximo possível com a realidade.¹³⁰ O *efeito de real* faz o espectador apenas observar passivamente, não o deixa refletir, aprender, questionar. Ao mesclar-se, dessa forma, imagens reais com imagens ficcionais, o espectador seria levado a acreditar, ilusoriamente, que todas as imagens seriam, portanto, imagens reais, que elas teriam existido na realidade. Refletindo sobre esse *efeito de real*, a partir da teoria de Barthes, produzido por filmes ficcionais que abordam temas históricos, César Henrique Guazzelli Sousa tenta explicar esse efeito da seguinte forma:

Fazer recriações sobre o passado, como é comum em ficções que têm como pano de fundo um fato histórico [...] aprofundam o problema da relação que se tem entre imagem e objeto, ao que Roland Barthes (1984) chamou a atenção observando a indistinção entre significado e referente comum em textos de história. [...] O real nunca é mais do que um significado não formulado, abrigado atrás da onipotência aparente do referente. Essa situação define o que podemos chamar de *efeito do real* (BARTHES, 1984). O cinema, enquanto aparato, se tornou um instrumento potente na construção de ‘efeitos de real’. O simulacro da realidade apresentado na visualidade do cinema endossa esta indiferenciação entre o referente e significado, legitimando a ilusão de o que é mostrado não ‘representar’ algo, mas sê-lo de fato.¹³¹

Seguindo essa mesma linha de raciocínio, Miriam Rossini argumenta que esse *efeito de real* é próprio das imagens audiovisuais, sendo produzido no cinema devido ao fato da referência ao real ser direta, aparentemente sem mediações. Esse efeito envolve diretamente o espectador, para levá-lo a acreditar que o que está sendo representado é o próprio real: “a narrativa cinematográfica parece não descrever o real, mas sim apreendê-lo para apresentá-lo, intacto”.¹³² Esse efeito é ainda mais forte quando realizado em filmes com temáticas históricas, pois ele pode fazer com que o espectador acredite cegamente (pelo menos

¹³⁰ BARTHES, Roland. *O rumor da língua*. São Paulo: Martins Fontes, 2004. 486 p.

¹³¹ SOUSA, César Henrique Guazzelli. A História como Montagem: contribuições do cinema para a crítica da historiografia. *Domínios da Imagem*, ano VI, n. 11, p. 25-38, nov. 2012, p. 29.

¹³² ROSSINI, Miriam de Souza. O lugar do audiovisual no fazer histórico: uma discussão sobre outras possibilidades do fazer histórico. In: LOPES, Antônio H.; VELLOSO, Mônica P.; PESAVENTO, Sandra J. (Orgs.). *História e Linguagens: texto, imagem, oralidade e representações*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2006, p. 116-117.

enquanto assiste ao filme) que as imagens representadas no filme aconteceram na realidade justamente daquela forma, conseguindo isso também através do envolvimento emocional do espectador com a trama do filme. Segundo Rossini, esse *efeito de real* é algo que “induz no espectador um ‘juízo de existência’ sobre as figuras de representação e lhes confere um referente real”, ou seja, o espectador “não acredita que o que ele vê seja o próprio real (não é uma teoria da ilusão), mas sim que o que ele vê existiu no real”.¹³³

Dessa forma, os filmes históricos, ou quaisquer outros filmes que sejam baseados em eventos que efetivamente ocorreram, são as principais produções cinematográficas que podem produzir esse efeito, pois, como explica Rossini, “ao apresentarem eventos passados de um modo encadeado e explicativo, dão materialidade a esse passado”.¹³⁴ Um filme só pode ser utilizado na pesquisa histórica, de acordo com Rossini, se o historiador conseguir romper esse *efeito de real* através de determinados questionamentos que ele deve fazer, como, por exemplo, o lugar de fala dos realizadores, o enfoque adotado e a escolha das fontes e dos fatos selecionados. Só assim que o historiador romperia com o *efeito de real* e atingiria a verdadeira essência da questão: o discurso sobre o presente, ou seja, sobre a época em que o filme foi produzido.¹³⁵

Portanto, será a partir dessas perspectivas que analisaremos no próximo capítulo o filme *Boa Noite e Boa Sorte*, buscando romper com o *efeito de real* que acreditamos que o filme produz, especialmente ao incorporar em sua narrativa imagens de arquivo, para compreender melhor o seu discurso sobre o presente.

¹³³ Ibidem, p. 117.

¹³⁴ Ibidem, p. 117.

¹³⁵ Ibidem, p. 120.

CAPÍTULO 3:

Rompendo com o *efeito de real*: o discurso sobre o presente através de *Boa Noite e Boa Sorte*

3.1 O contexto de produção de *Boa Noite e Boa Sorte*

Como foi apontado por diversos autores que foram citados ao longo desta dissertação, quando se pretende analisar historicamente uma obra cinematográfica, a observação e a averiguação de seu contexto de produção é algo imprescindível para esse processo. Isso porque um dos principais objetivos desse tipo de análise é justamente compreender o presente em que esse filme foi produzido, investigando, por exemplo, sobre as razões da temática do filme, sobre como o passado foi abordado e representado e até sobre as possíveis intenções dos produtores com esse tipo de representação. Partindo desse pressuposto, abordaremos agora algumas questões do contexto em que foi produzido o filme *Boa Noite e Boa Sorte*, com as quais consideramos que o filme está em constante diálogo ao longo de sua narrativa, trazendo certas questões à tona para promover uma reflexão dos espectadores, especialmente os espectadores da sociedade estadunidense dos primeiros anos do século XXI.

Produzido e lançado em 2005, o filme dirigido por George Clooney é um produto de uma sociedade ainda marcada por uma série de dilemas e disputas consequentes do ataque de 11 de setembro de 2001 e das decorrentes políticas antiterroristas do então presidente republicano George W. Bush, cujo mandato, ao lado do vice-presidente Dick Cheney, tinha se iniciado naquele mesmo ano. Era o início da administração Bush-Cheney, a qual apesar das polêmicas e das críticas duraria até janeiro de 2009. Dessa forma, para compreender o contexto de produção de *Boa Noite e Boa Sorte*, é imprescindível analisarmos os impactos que a sociedade estadunidense sofreu com algumas políticas desse controverso governo.

O próprio início da Era Bush-Cheney já começou de forma polêmica, para se dizer o mínimo. A eleição presidencial dos Estados Unidos de 2000 foi uma disputa entre Bush, então governador do Estado do Texas e filho do ex-presidente George H. W. Bush (1989-1993) e o candidato democrata Al Gore, então vice-presidente do governo de Bill Clinton. Bush venceu a eleição por uma margem apertada, com 271 votos no Colégio Eleitoral contra os 266 de Al

Gore. Contudo, além do vencedor do voto no Colégio Eleitoral não ter sido o vencedor também na contagem do voto popular (apenas 47,87% dos votos para Bush, contra os 48,38% para Gore), o que aconteceu pela quarta vez na história do país até aquele momento, a eleição foi marcada também por denúncias de fraudes nas urnas, especialmente no Estado da Flórida, tanto que o resultado da eleição ainda não era conhecido mais de um mês após a votação devido ao longo processo de contagem e depois de recontagem dos votos das eleições presidenciais da Flórida. Após controversas decisões judiciais, inclusive da Suprema Corte dos Estados Unidos, o resultado foi mantido e Bush tomou posse como o novo presidente em janeiro de 2001.

Já no primeiro ano de seu mandato, um acontecimento abalou o país e deu início a uma série de políticas conservadoras tomadas pela administração Bush-Cheney: os atentados terroristas de 11 de setembro de 2001 ao World Trade Center, em Nova Iorque, e ao Pentágono, na capital Washington, os quais vitimaram mais de três mil pessoas e deixaram a nação em choque e mergulhada no terror. Imediatamente após os atentados, o presidente elegeu os terroristas como inimigos oficiais do mundo livre, manipulando um clima de medo comparável ao da Guerra Fria e ao “perigo vermelho” representado pelos comunistas durante o período do macarthismo. As investigações das agências de inteligência dos Estados Unidos responsabilizaram a rede terrorista Al-Qaeda¹³⁶, de Osama Bin Laden, que estavam abrigados pelo governo Talibã no Afeganistão¹³⁷. Para Bush, a cruzada contra os terroristas islâmicos tornou-se uma espécie de “guerra santa” que justificaria qualquer coisa, como por exemplo, uma política intervencionista que acabou custando não apenas muito dinheiro, mas também inúmeras vidas humanas. A Guerra ao Terror foi então lançada, e os Estados Unidos invadiram o Afeganistão para derrubar o governo Talibã e para caçar os integrantes da Al-Qaeda, especialmente Bin Laden. A respeito desse último objetivo, o governo Bush amargaria um tremendo fracasso, chegando ao fim do seu segundo mandato sem conseguir localizar o líder terrorista, o que só aconteceu após quase dez anos de perseguição, quando Osama Bin

¹³⁶ A Al-Qaeda é uma organização fundamentalista islâmica internacional, constituída por células colaborativas e independentes que visam disputar o poder geopolítico no Oriente Médio. As origens da organização são traçadas até a invasão soviética ao Afeganistão, e até a retirada das tropas soviéticas, os Estados Unidos realizavam ajuda financeira à organização para a compra de armas e realização de treinamentos. No entanto, com a Guerra do Golfo e a instalação de bases militares estadunidenses na península arábica, Bin Laden iniciou uma campanha contra os estadunidenses. Mesmo após a morte de Bin Laden, a Al-Qaeda se reorganizou e continua existindo até hoje, inclusive como uma maneira de “honrar o legado” de Bin Laden.

¹³⁷ Talibã ou Taliban é um movimento fundamentalista islâmico nacionalista que se difundiu no Paquistão e principalmente no Afeganistão a partir da década de 1990, chegando a governar o Afeganistão entre 1996 e 2001. Oficialmente considerado como uma organização terrorista por diversos países, especialmente pelos Estados Unidos, o governo Talibã foi derrubado pela intervenção estadunidense, porém voltou a se reagrupar a partir de 2004, iniciando uma guerra de guerrilha contra os governos constituídos por eleições gerais no Afeganistão e no Paquistão.

Laden foi morto por forças especiais dos Estados Unidos no Paquistão, em maio de 2011, já durante o governo do democrata Barack Obama.

A Guerra ao Terror não se limitou, no entanto, a ofensiva ao Afeganistão. A facilidade da derrubada do governo Talibã levou os Estados Unidos à tentação de invadir em seguida o Iraque, um país designado como parte do chamado “Eixo do Mal” pelo presidente Bush. A invasão do Iraque teve início em março de 2003, realizada por uma coalizão militar multinacional liderada pelos Estados Unidos. Diversos argumentos foram alegados pelo governo Bush para legitimar a invasão, sendo o principal deles a alegação de que o regime do ditador iraquiano Saddam Hussein produzia armas de destruição em massa, as quais jamais foram encontradas. Autoridades do governo estadunidense também acusaram Saddam de dar abrigo e apoio aos terroristas da Al-Qaeda, laços que também nunca foram provados. Até legitimaram a invasão sob o argumento do valor moral de derrubar uma ditadura e levar (para não dizer impor) a democracia ao povo iraquiano. Na época da invasão, o presidente Bush estava com sua popularidade em alta, inclusive sendo apoiado por boa parte da imprensa estadunidense, que não apenas apoiou a ofensiva contra o Iraque, mas também colaborou para disseminar e manipular o medo entre a população estadunidense. Contudo, na medida em que a invasão se transformou em guerra, que o conflito se prolongava cada vez mais devido a transição do poder após a queda de Saddam (o qual foi capturado, julgado e executado na força em 2006) e a ação de grupos de resistência locais, e que não se encontrava nenhuma evidência de armas de destruição em massa, a popularidade do presidente entrou num declínio sem retorno, se tornando o presidente mais impopular da história daquele país, pelo menos até aquele momento. A guerra passou a ser duramente criticada, tanto por boa parte dos cidadãos dos Estados Unidos quanto por outros países mundo afora. Ao final da década de 2000, a maioria da população estadunidense já acreditava que a invadir o Iraque havia sido um erro. Após vários anos, bilhões de dólares gastos, além de milhares de vidas de civis e militares perdidas, a retirada das tropas estadunidenses do Iraque só foi concluída em dezembro de 2011.

Entretanto, essa política intervencionista não foi a única medida adotada pelo governo do presidente Bush para combater o terrorismo. Ações de grupos terroristas dentro do território estadunidense, além de terrorismo doméstico, também eram preocupações do governo. Por esse motivo, logo após os ataques de 11 de setembro de 2001, o governo do presidente Bush promulgou, em outubro daquele mesmo ano, a lei conhecida como “USA PATRIOT ACT” (“Lei Patriota” ou “Ato Patriota”), a qual conferiu – e ainda confere, de certo modo, até hoje – ao governo dos Estados Unidos os poderes necessários para monitorar

pessoas consideradas suspeitas de terrorismo. Dentre os vários dispositivos presentes na nova legislação, o governo dos Estados Unidos passou a estar autorizado a intervir em instituições financeiras suspeitas de praticar lavagem de dinheiro, a deter imigrantes suspeitos mesmo sem acusação e a realizar vigilância eletrônica, podendo acessar arquivos privados dos cidadãos. Sobre essa última medida, os órgãos de segurança e de inteligência dos Estados Unidos passaram a ter a permissão de interceptar ligações telefônicas e e-mails de organizações e pessoas supostamente envolvidas com o terrorismo, sem necessidade de qualquer autorização da Justiça, como um mandado judicial, por exemplo, sejam essas pessoas estrangeiras ou cidadãos estadunidenses.

A Lei Patriota provocou uma grande controvérsia na sociedade estadunidense desde o seu decreto. Enquanto a camada mais conservadora da sociedade defendia que a lei era uma ferramenta essencial no combate contra aqueles que planejavam ataques contra os Estados Unidos, entre os liberais surgiram muitos críticos, como o próprio George Clooney, que afirmavam que essa lei desrespeitava as liberdades e os direitos civis dos cidadãos estadunidenses. Chamada muitas vezes pelos críticos de “Ato Antipatriótico”, a lei passou a permitir inclusive que investigadores tenham acesso, por exemplo, a registros médicos e até mesmo saibam que livros uma pessoa está consultando em uma biblioteca. Apesar da gravidade das acusações e das críticas, a lei ainda assim foi decretada, graças ao clima de terror que o governo manipulava abertamente com apoio de grande parte da imprensa e dos meios de comunicação.

Ora, é praticamente impossível não perceber as similaridades entre essa administração Bush no início dos anos 2000 e o período do macarthismo nos anos 1950. O clima de terror vivido pela sociedade era de mesma natureza, só que ao invés da ameaça de um ataque nuclear soviético (e até de uma guerra nuclear e a destruição mútua das duas superpotências, como se acreditava durante a Guerra Fria), a ameaça no presente era a de ataques terroristas. De acordo com Alexandre Valim e Sidnei Munhoz:

As recentes comparações com a histeria anticomunista não são fortuitas. No início da década de 1950, também havia um grande medo do inimigo interno. Eventos como os de espionagem, ocorridos no final da década anterior e uma verdadeira onda de acusações de “suspeitos vermelhos” infiltrados em setores chaves da sociedade, levaram muitas pessoas à beira da insanidade.¹³⁸

¹³⁸ VALIM, Alexandre Busko; MUNHOZ, Sidnei J. Velhos demônios, novos debates: Reflexões sobre Hollywood e a política norte-americana ou como o ódio é permitido desde que se odeiem as pessoas certas. *Transit Circle*. Niterói, RJ, v. 3, n.1, pp. 30-59. 2004, p. 37.

Em ambos os períodos, inclusive, esse medo e terror foram habilmente manipulados pelos governos, sendo também apoiados por grande parte da mídia. Enquanto durante as décadas de 1940 e 1950 as liberdades e direitos civis dos cidadãos estadunidenses eram desrespeitados pelo Comitê de Atividades Antiamericanas da Câmara dos Deputados (HUAC – House On Un-American Activities Committee) e pelo Subcomitê Permanente de Investigações do Senado (Permanent Investigating Subcommittee of the Government Operations Committee) – esse último presidido pelo senador McCarthy entre 1953 e 1954 – com as suas temidas “Listas Negras”¹³⁹, durante os dois mandatos da administração Bush-Cheney esses mesmos direitos foram desrespeitados especialmente pela Lei Patriota. A grande diferença é que se durante o macarthismo o governo dos Estados Unidos alegava estar investigando e perseguindo cidadãos suspeitos de serem comunistas ou de simpatizarem e ajudarem de alguma forma o comunismo, a justificativa de Bush e sua trupe para esses desrespeitos aos direitos civis era a investigação de pessoas suspeitas de apoiarem grupos terroristas. O inimigo podia ter mudado, mas o caráter autoritário e repressivo do Estado, amparado na histeria coletiva, era o mesmo. Por esse motivo, não foi incomum nos anos 2000 as comparações entre os dois períodos históricos e até o surgimento do argumento de que um “novo macarthismo” estaria sendo criado naquele momento pelo presidente Bush e sua Lei Patriota.¹⁴⁰

Apesar de tantas críticas, Bush conseguiu se reeleger nas eleições presidenciais de 2004 com cerca de 51% do total dos votos populares, tornando-se inclusive o candidato à

¹³⁹ Listas produzidas pelo governo, geralmente, com os nomes de pessoas acusadas de traição por terem supostas ligações com o comunismo, o que muitas vezes era “provado” pelo interrogatório produzido por delatores pagos para indicar comunistas ou pela intimidação em julgamentos e depoimentos para obter confissões e mais delações. Apenas o fato de alguém ter seu nome incluído numa dessas listas já tornaria muito difícil a pessoa conseguir um emprego regular novamente. Uma das “Listas Negras” mais famosas foi a “Lista Negra de Hollywood”, mantida pela indústria do entretenimento estadunidense com nomes de diretores, roteiristas, atores, compositores e outros cineastas, para boicotar essas pessoas, suspeitas de serem “simpatizantes do comunismo”, e negar-lhes emprego. A indústria cinematográfica já era atacada antes mesmo do próprio McCarthy começar sua campanha, pelo Comitê de Atividades Antiamericanas e pelo FBI. A primeira lista negra de Hollywood foi publicada em 1947, sendo seguida por várias outras listas. Ser nomeado em tal lista podia prejudicar ou mesmo destruir uma carreira. Os nomes das famílias que estavam na lista negra e/ou foram observados pelo FBI incluíram Richard Attenborough, Harry Belafonte, Leonard Bernstein, Charlie Chaplin, Lena Horne, Arthur Miller, Dorothy Parker, Paul Robeson e Orson Welles. Cf. FERREIRA, Argemiro. *Caça às Bruxas – Macartismo: Uma Tragédia Americana*. São Paulo: L&PM, 1989. 271 p.

¹⁴⁰ Cf. CANDELORI, Roberto. *Os EUA e o novo macarthismo*. São Paulo: Folha de S. Paulo, nov. 2001. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/folha/educacao/ult305u6829.shtml>> Acesso em: 20 jan. 2018; FERNANDES, Ricardo. *O macartismo de Truman e o Ato (anti) Patriótico de Bush: Duas faces da mesma moeda de repressão, perseguição e censura nos EUA*. Hora do Povo, mar. 2006. Disponível em: <<http://www.horadopovo.com.br/2006/marco/15-03-06/pag8a.htm>> Acesso em: 20 jan. 2018.

presidência mais votado da história do país, com mais de 58 milhões de votos, 3,5 milhões a mais do que o seu concorrente, o democrata John Kerry. Isso mostra como a popularidade de Bush ainda estava em alta naquele momento, especialmente entre os setores mais conservadores da sociedade estadunidense. Contudo, a imagem do presidente não demorou para se desgastar ao longo de seu segundo mandato. Poderíamos mencionar aqui diversas outras polêmicas e críticas ao seu controverso governo, como por exemplo, a acusação de que além de desrespeitar os direitos e as liberdades civis dos cidadãos estadunidenses, o governo Bush também desrespeitava os direitos humanos ao promover a tortura como mecanismo de interrogatórios para obter confissões e ao manter prisioneiros sem julgamento, e sob maus tratos, na Prisão de Guantánamo, em Cuba, a qual abriga prisioneiros, em sua maioria árabes, acusados de terem ligações com grupos extremistas. Poderíamos mencionar também a demora na ajuda a meio milhão de desabrigados na passagem do furacão Katrina por Nova Orleans, em agosto de 2005, a recusa na assinatura do Protocolo de Kyoto para a redução de gases poluentes, e a crise financeira histórica que explodiu em 2008, tão grave que chegou a ser comparada com a quebra da Bolsa de Valores em 1929. Porém, devemos nos ater aqui apenas aos acontecimentos e às questões que sensibilizaram e impactaram a sociedade estadunidense até 2005, ano de produção de *Boa Noite e Boa Sorte*.

Dessa forma, podemos considerar que todo esse contexto de polêmicas envolvendo a administração Bush-Cheney foi determinante para a elaboração e produção do filme *Boa Noite e Boa Sorte*, o que já pode ser comprovado, podemos afirmar, pela própria temática histórica abordada pelo filme. Afinal, por que fazer um filme, em 2005, sobre o macarthismo, enfatizando as perseguições promovidas pelo senador McCarthy – o qual acusou muitas vezes sem provas, julgou e até executou pessoas ao condená-las à morte – e os desrespeitos desse governo aos direitos civis dos cidadãos, senão para fazer uma referência a semelhantes acontecimentos no presente postos em prática pela “Doutrina Bush”? A verdade é que o cinema, especialmente o que podemos chamar de “Cinema Político” (*Political Cinema*), não ficou de fora dos debates, confrontos e disputas políticas e culturais que impactaram a sociedade estadunidense durante a administração Bush-Cheney, e que fortemente dividiram e polarizaram ainda mais essa sociedade entre liberais e conservadores, especialmente após os ataques de 11 de setembro. De acordo com Alexandre Valim e Celso de Oliveira:

Após o ataque terrorista ao World Trade Center, em 11 de setembro de 2001, diversos fatores contribuíram para uma forte dissensão política entre conservadores e liberais nos Estados Unidos. A literatura especializada rapidamente passou a tratar

do grande estímulo ao medo coletivo que ajudou a fortalecer e a legitimar a política intervencionista levada a cabo pelo governo de George W. Bush, além de exercer uma efetiva pressão sobre as vozes contrárias a essa política. No âmbito da produção cinematográfica essa dissensão foi particularmente acirrada.¹⁴¹

Analisando o cinema hollywoodiano, Douglas Kellner afirmou que desde os anos 1960 até hoje, as batalhas culturais e políticas nos Estados Unidos tendem a estar entre liberais e conservadores, e que o cinema se tornou cada vez mais um campo de batalha, um terreno de disputas entre essas duas ideologias políticas, fabricando-se filmes tanto com discursos conservadores, quanto com discursos liberais.¹⁴² Em outras palavras, os cineastas, que são sem dúvida definidores e influenciadores de opinião, devido à força do discurso cinematográfico hollywoodiano, estão cada vez mais se posicionando dentro de um espaço público, o cinema, para defender uma das duas ideologias políticas. Dessa forma, é essencial que os historiadores considerem essas posições em jogo como uma plataforma de observação dos debates e disputas que são constantemente travadas nesse espaço público. É justamente isso o que pretende a chamada História Pública.

Sobre esse conservadorismo e liberalismo, Kellner também afirma que são ideologias cujos significados variam muito de país para país. Por esse motivo, o autor ainda definiu as principais características dessas duas ideologias políticas dentro dos Estados Unidos, sobretudo no início dos anos 2000, que é exatamente o que mais interessa aqui, de acordo com os objetivos dessa dissertação. Segundo Kellner:

Tradicionalmente, o conservadorismo nas democracias ocidentais afirmou o mercado e o capitalismo sobre o estado, defendeu o individualismo e a liberdade sobre a igualdade e a justiça, e apoiou valores tradicionais como a família patriarcal heterossexual, a religião e os valores culturais conservadores. Durante os anos 2000, o “conservadorismo” foi representado pelo Partido Republicano, embora muitos afirmem que Bush, Cheney e muitos de seus seguidores são melhor rotulados como “extremistas de direita”, conforme eles pressionaram o militarismo e uma política externa agressiva e unilateralista, descartaram as liberdades civis em sua Lei Patriota, e romperam com o direito internacional em sua defesa da tortura, da

¹⁴¹ VALIM, Alexandre Busko; OLIVEIRA, Celso Fernando Claro de. Fahrenheit, Celsius e outros modos de se medir a temperatura política: o cinema estadunidense no pós-11 de setembro de 2001. In: NIGRA, Fabio. (Org.). *El buen vecino. Estudios de Argentina y Brasil sobre Estados Unidos*. 1ª ed. Valencia: Universitat de Valencia, 2015, pp. 112-132. p. 112.

¹⁴² KELLNER, 2010, op. cit.

“rendição extraordinária” e da “guerra preventiva”. O “liberalismo”, por sua vez, desde o New Deal na década de 1930, tem sido associado nos EUA com um estado regulatório, liberdades civis e direitos para as minorias, igualdade, e secularismo, embora os liberais também defendam amplamente a chamada economia de mercado livre. Veremos que, durante os anos 2000, um hegemônico conservadorismo de direita defendido pelo governo Bush-Cheney foi derrotado por um liberalismo social representado pela campanha de Obama e que essa batalha foi jogada nos filmes de Hollywood dessa era [tradução nossa].¹⁴³

Portanto, de acordo com Kellner, os filmes produzidos em Hollywood nessa era da administração Bush-Cheney evidenciaram essa maior divisão da sociedade e consequentes disputas políticas, especialmente após esse governo ter assumido uma agenda agressivamente de direita e com políticas ultraconservadoras, entre elas o desencadeamento do militarismo, a ruptura do direito internacional e o desrespeito às liberdades e aos direitos civis dos cidadãos estadunidenses, tudo isso em nome da luta contra o terrorismo. Toda essa turbulência dessa era foi reproduzida em filmes produzidos nos anos 2000, alguns no sentido de se posicionar a favor das políticas conservadoras do presidente Bush, outros para criticar tal administração. Considera-se aqui que a presença dessas ideologias políticas em um filme, seja o conservadorismo, seja o liberalismo, pode ser fabricada de modo explícito ou implícito. Segundo Kellner, “às vezes, as ideologias políticas dos filmes são implícitas, enquanto outras vezes são bastante explícitas, como no liberalismo de certos filmes de Robert Redford, George Clooney e Michael Moore, ou o conservadorismo de Chuck Norris, Mel Gibson e os filmes de *Rambo*” (tradução nossa).¹⁴⁴ Além disso, a fabricação de tais ideologias pode ser feita tanto em filmes que representam o contemporâneo, preocupados em documentar com

¹⁴³ Texto original: “Traditionally, conservatism in Western democracies affirmed the market and capitalism over the state, advocated individualism and freedom over equality and justice, and supported traditional values like the heterosexual patriarchal family, religion, and conservative cultural values. During the 2000s, “conservatism” was represented by the Republican Party, although many claim that Bush, Cheney, and many of their followers are better labeled “rightwing extremists” as they pushed militarism and an aggressive unilateralist foreign policy, discarded civil liberties in their USA Patriot Act, and broke with international law in its advocacy of torture, “extraordinary rendition,” and “preemptive war.” “Liberalism,” in turn, since the New Deal in the 1930s, has been associated in the US with a regulatory state, civil liberties and rights for minorities, equality, and secularism, although liberals also largely champion a so-called free market economy. We will see that over the 2000s a hegemonic rightwing conservatism advocated by the Bush-Cheney administration was defeated by a social liberalism represented by the Obama campaign and that the battle was played out in Hollywood film of the era.” Cf. KELLNER, 2010, op. cit., pp. 2-3.

¹⁴⁴ Texto original: “Sometimes the political ideologies of films are implicit, while at other times they are quite explicit, as in the liberalism of certain films by Robert Redford, George Clooney, and Michael Moore, or the conservatism of Chuck Norris, Mel Gibson, and the *Rambo* films”. Ibidem, p. 2.

realismo o presente¹⁴⁵, quanto em dramas históricos. Enquanto no primeiro caso a incorporação de ideologias políticas na narrativa cinematográfica é mais frequentemente de modo explícito, no segundo o passado histórico representado no filme pode ser lido como uma alegoria de aspectos do presente.¹⁴⁶ De acordo com Kellner, “os filmes podem exibir as realidades sociais da época de forma documental e realista, representando diretamente os eventos e fenômenos de uma época. Mas os filmes também podem fornecer representações alegóricas que interpretam, comentam e apresentam indiretamente aspectos de uma era” (tradução nossa).¹⁴⁷ Seja através do realismo ou da alegoria, as turbulências da era Bush-Cheney foram representadas no cinema hollywoodiano, o qual se transformou num campo de guerra entre os discursos conservadores e os discursos liberais.

Sobre essas disputas políticas e ideológicas no cinema de Hollywood, Alexandre Valim e Sidnei Munhoz apontaram que logo após o ataque terrorista que destruiu o World Trade Center, a imprensa estadunidense já noticiava trabalhos conjuntos entre Hollywood e o Exército dos Estados Unidos, intensificando a cooperação entre Hollywood, a CIA e o Pentágono a fim de se evitarem novos ataques terroristas¹⁴⁸, além de fortalecer entre a população estadunidense as bases ideológicas para futuras campanhas militares. Segundo os autores, filmes como *Falcão Negro em Perigo* (*Black Hawk Down*) (2001), de Ridley Scott, *Fomos Heróis* (*We Were Soldiers*) (2002), de Randall Wallace, e *A Soma de Todos os Medos* (*The Sum of All Fears*) (2002), de Phil Alden Robinson, são exemplos dessa cooperação entre Hollywood e Washington nesse período, caracterizando assim uma aproximação da indústria cinematográfica com as posições e políticas conservadoras do governo Bush.¹⁴⁹ Tanto que esses filmes contaram com estreias em Washington e com a presença de militares de alto escalão tanto na produção, quanto na divulgação dos mesmos, fato que foi salientado por

¹⁴⁵ De acordo com Kellner, “para os teóricos e críticos de Cinema, o realismo é uma ideologia dominante e um estilo cinematográfico dos filmes de Hollywood que tenta fornecer uma imitação da vida e usa convenções como o reflexo da vida e do caráter em uma determinada sociedade, edição de continuidade que cria um efeito de realidade e personagens “realistas”, configurações e narrativas para construir uma imagem do real”. Texto original: “For critical film theorists, realism is a dominant ideology and cinematic style of Hollywood film that attempts to provide an imitation of life and uses conventions like the reflection of life and character in a given society, continuity editing that creates a reality effect, and “realistic” characters, settings, and narratives to construct a picture of the real”. Cf. KELLNER, 2010, op. cit., p. 45.

¹⁴⁶ Segundo Kellner, “uma alegoria é uma forma de fantasia ou narrativa que pode ser interpretada para fornecer informações sobre eventos históricos contemporâneos; é um modo figurativo de representação que transmite significados diferentes dos literais”. Texto original: “An allegory is a form of fantasy or storytelling that can be interpreted to provide insight into contemporary historical events; it is a figurative mode of representation which conveys meanings other than literal ones”. Cf. KELLNER, 2010, op. cit., p. 45.

¹⁴⁷ Texto original: “Films can display social realities of the time in documentary and realist fashion, directly representing the events and phenomena of an epoch. But films can also provide allegorical representations that interpret, comment on, and indirectly portray aspects of an era”. Ibidem, p. 14.

¹⁴⁸ VALIM, A; MUNHOZ, S., 2004, op. cit., p. 39.

¹⁴⁹ Ibidem, p. 39.

Valim e Oliveira.¹⁵⁰ Da mesma forma que Valim e Munhoz, Douglas Kellner também apontou, além dos filmes já citados, outros suspense políticos (*political thrillers*) fortemente conservadores nesse pós-11 de setembro, como, por exemplo, *Atrás das Linhas Inimigas* (*Behind Enemy Lines*) (2001), de John Moore, e *Efeito Colateral* (*Collateral Damage*) (2002), de Andrew Davis. Todos esses filmes, segundo Kellner, reproduziram na tela a intensa onda de militarismo e conservadorismo que se seguiu após o atentado terrorista de 2001, e que podem ser lidos, dessa forma, como legitimação da administração republicana.¹⁵¹ De acordo com Valim e Oliveira:

Apesar de nenhum desses títulos fazer referência direta aos atentados de 11 de setembro, eles reavivaram muitas das ideias presentes nos filmes produzidos durante a Segunda Guerra Mundial como o princípio da “guerra justa”, o nacionalismo, o patriotismo e “o espírito do guerreiro”, ou seja, revisitaram valores comumente empregados por Hollywood em períodos de envolvimento em conflitos armados internacionais.¹⁵²

Entretanto, ao mesmo tempo em que uma parte de Hollywood se aproximou do governo e passou a produzir filmes que dialogavam em suas narrativas com esse conservadorismo vindo de Washington, outra parte manteve-se distante disso, passando inclusive a criticar as políticas conservadoras desse governo. Ao longo da administração Bush-Cheney, personalidades ligadas ao cinema, como Susan Sarandon, Tim Robbins, Oliver Stone, Robert Redford, Penélope Cruz, Edward Norton, Alec Baldwin, Mike Farrell, Michael Moore, Martin Scorsese, Stephen Gaghan e Steven Soderbergh, além do próprio George Clooney, passaram cada vez mais a criticar publicamente as políticas do governo, especialmente em relação à ofensiva ao Iraque. Inclusive, mais uma vez, as similaridades entre a administração Bush-Cheney e o macarthismo se mostraram presentes, pois não foram poucas as tentativas de censurar e calar essas vozes contrárias à política externa intervencionista, surgindo até ameaças de criação de novas “Listas Negras”. Segundo Valim e Munhoz:

Ameaças de “Listas Negras”, em uma clara referência ao Macarthismo, não tardaram a aparecer, levando o *Screen Actors Guild* – SAG, a fazer um

¹⁵⁰ VALIM, A; OLIVEIRA, C., 2015, op. cit., p. 114.

¹⁵¹ KELLNER, 2010, op. cit., pp. 24-26.

¹⁵² VALIM, A; OLIVEIRA, C., 2015, op. cit., p. 113.

pronunciamento oficial em nome da liberdade de expressão. Segundo o sindicato, listas negras estariam sendo criadas com nomes de atores que se pronunciaram abertamente contra a guerra entre EUA e Iraque, reeditando a célebre “caça às bruxas”. A declaração do sindicato é concluída com a afirmação de que tais listas jamais deverão ser toleradas novamente.¹⁵³

Esse núcleo liberal de Hollywood, do qual Clooney sem dúvida faz parte, passou a atuar, produzir e dirigir inúmeros filmes que, de acordo com Kellner, transcodificam discursos liberais críticos das políticas praticadas pela administração Bush-Cheney, especialmente da política externa dos Estados Unidos. Um exemplo disso, segundo Kellner, é que “durante a era Bush-Cheney, não surpreendentemente, o *thriller* político frequentemente tomou uma curva à esquerda, colocando indivíduos morais e justos contra funcionários corruptos e depravados do governo” (tradução nossa).¹⁵⁴ Kellner apontou uma ampla gama de filmes hollywoodianos anti-Bush-Cheney, que vão desde a crítica realista a esse Regime, até a alegoria e a sátira, filmes como, por exemplo, *Syriana – A Indústria do Petróleo (Syriana)* (2005), de Stephen Gaghan, *Conduta de Risco (Michael Clayton)* (2007), de Tony Gilroy, *Leões e Cordeiros (Lions for Lambs)* (2007), de Robert Redford, *O Suspeito (Rendition)* (2007), de Gavin Hood, *Sangue Negro (There Will Be Blood)* (2007), de Paul Thomas Anderson, *Sob o Domínio do Mal (The Manchurian Candidate)* (2004), de Jonathan Demme, a trilogia *Bourne (The Bourne Identity)* (2002), de Doug Liman, *The Bourne Supremacy* (2004) e *The Bourne Ultimatum* (2007), esses últimos de Paul Greengrass), *O Senhor das Armas (Lord of War)* (2005), de Andrew Niccol, e *V de Vingança (V for Vendetta)* (2005), de James McTeigue.¹⁵⁵ Esses filmes, de acordo com Kellner, são alguns filmes políticos liberais, dentre tantos outros que foram produzidos especialmente durante o declínio do regime Bush-Cheney, que podem ser lidos como comentários críticos sobre a política externa da administração Bush-Cheney, como alegorias que articulam os medos liberais da opressão da direita, a desconfiança na era Bush-Cheney, e até articulam alegoricamente a esperança de derrubar o regime conservador, como no caso de *V de Vingança*, por exemplo. Kellner considera até mesmo a segunda trilogia de *Guerra nas Estrelas* (1999-2005) (*Star Wars I: The Phantom Menace* (1999), *Star Wars II: Attack of the Clones* (2002) e *Star Wars III:*

¹⁵³ VALIM, A; MUNHOZ, S., 2004, op. cit., p. 40.

¹⁵⁴ Texto original: “During the Bush-Cheney era, not surprisingly, the political thriller often took a left turn, pitting moral and righteous individuals against corrupt and depraved government officials”. KELLNER, 2010, op. cit., p. 165.

¹⁵⁵ Ibidem, pp. 163-198.

Revenge of the Sith (2005), todos de George Lucas), como alegorias anti-Bush-Cheney, como filmes de fantasia que podem ser lidos diretamente como agressões alegóricas sobre o regime de Bush, mais precisamente sobre sua consolidação no poder presidencial, e o consequente desrespeito aos direitos e liberdades democráticas.¹⁵⁶

Portanto, como os autores demonstraram, o cinema hollywoodiano representou essas tensões políticas em que a sociedade estadunidense estava imersa no início da década de 2000. Na verdade, Hollywood foi ainda mais longe do que isso, entrando efetivamente nas disputas políticas e culturais dessa era através da produção de filmes com narrativas explícita ou implicitamente vinculadas com ideologias políticas mais conservadoras ou mais liberais. Nesse sentido, é indispensável o reconhecimento da posição liberal do diretor George Clooney dentro de Hollywood. Além de criticar abertamente determinadas políticas praticadas por administrações republicanas, e da atuação em filmes com discursos liberais, como, por exemplo, os já citados *Syriana – A Indústria do Petróleo* e *Conduta de Risco*, dentre tantos outros, o ator e diretor já apoiou o Partido Democrata em diversas eleições presidenciais, especialmente na arrecadação de fundos para campanhas políticas de candidatos democratas. Nas últimas eleições presidenciais, por exemplo, em 2016, Clooney apoiou a candidata democrata Hillary Clinton com a realização de jantares para arrecadar fundos para sua campanha. Inclusive, tanto ele quanto Hillary foram duramente criticados por causa disso pelo outro pré-candidato democrata Bernie Sanders, pois um par de ingressos para um desses eventos organizados por Clooney chegavam a custar cerca de 353,4 mil dólares, levando Sanders a criticar a iniciativa como corrupta e obscena, já que esse valor superava em mais de quatro vezes a renda anual média dos cidadãos estadunidenses naquele ano.¹⁵⁷

Considerando, desse modo, George Clooney como um ator e diretor integrante desse núcleo liberal de Hollywood, acreditamos que seu filme *Boa Noite e Boa Sorte* adota e elabora em sua narrativa um discurso liberal ao representar as perseguições e os desrespeitos às liberdades e aos direitos civis que ocorreram durante o período do macarthismo como uma alegoria das semelhantes práticas políticas antiterroristas do governo Bush-Cheney. Portanto, o contexto político conservador e republicano vivido pela sociedade estadunidense naquele momento teve um impacto direto na produção desse longa-metragem de Clooney. Ao analisar o filme e o seu contexto de produção, Douglas Kellner chegou a essa mesma conclusão. De acordo com o autor:

¹⁵⁶ Ibidem, pp. 173-182.

¹⁵⁷ Cf. *Sanders critica jantares de campanha milionários de Hillary com Clooney*. O Globo, Rio de Janeiro, mar. 2016. Disponível em: <<https://oglobo.globo.com/mundo/sanders-critica-jantares-de-campanha-milionarios-de-hillary-com-clooney-18970172>>. Acesso em: 20 jan. 2018.

Às vezes, filmes contemporâneos estabelecidos em eras históricas anteriores podem fornecer comentários e visões críticas do momento presente. [...] Consequentemente, o filme de George Clooney *Boa Noite e Boa Sorte* (2005), que apresenta a luta de Edward R. Murrow contra Joe McCarthy e a extrema direita na década de 1950, capta, por um lado, os horrores do Macartismo e a paranóia que esse injetou dentro de instituições que variam da mídia aos militares, os quais eram alvo de sua caça às bruxas. No entanto, também fornece reflexões críticas sobre o regime de extrema direita de Bush-Cheney que tentou politizar as agências governamentais do Departamento de Justiça para a Agência de Proteção Ambiental (APA) e que aprisionou sem julgamento aqueles que consideravam inimigos sob a chamada Lei Patriota. Por exemplo, a administração Bush-Cheney desencadeou a maior operação de grampos telefônicos na história dos EUA, enquanto atacava ferozmente seus críticos na mídia, muitas vezes tentando destruir suas vidas [tradução nossa].¹⁵⁸

No entanto, apesar dessa clara alegoria ao presente e à administração Bush-Cheney, da qual Clooney sempre foi um ferrenho opositor e crítico, como vimos, em algumas entrevistas coletivas concedidas pelo diretor de *Boa Noite e Boa Sorte* no ano do lançamento do filme, dentre elas uma disputada entrevista no Palazzo del Casino em Veneza, Itália, em agosto de 2005, o diretor afirmou que o seu objetivo com o filme *Boa Noite e Boa Sorte* “não é atacar qualquer administração, é iniciar o debate”, e que ele não fez o filme como uma declaração política, mas sim como uma “referência histórica”.¹⁵⁹ Declaração parecida com a que ele fez alguns meses depois, quando teve que se explicar novamente sobre uma possível crítica à administração Bush-Cheney que estaria presente em outro filme que ele participou, *Syriana – A Indústria do Petróleo*, o qual foi lançado no mesmo ano que *Boa Noite e Boa Sorte*. Mais uma vez ele negou qualquer ataque velado ao presidente Bush, argumentando que seu ataque é ao sistema, e não a uma pessoa em particular. No entanto, recusou-se a pedir

¹⁵⁸ Texto original: “Sometimes contemporary films set in earlier historical eras can provide commentary and critical visions of the present moment. [...] Hence, George Clooney’s *Good Night, and Good Luck* (2005), which portrays Edward R. Murrow’s fight against Joe McCarthy and the extreme right in the 1950s, captures, on one hand, the horrors of McCarthyism and the paranoia it injected into institutions ranging from the media to the military, which were targets of his witchhunts [sic]. Yet it also provides critical reflections on the Bush-Cheney rightwing extremist regime that had attempted to politicize government agencies from the Justice Department to the Environmental Protection Agency (EPA), and which imprisoned without trial those it deemed enemies under the so-called USA Patriot Act. For instance, the Bush-Cheney administration unleashed the largest wire-tapping operation in US history, while fiercely attacking its critics in the media, often trying to destroy their lives.” Cf. KELLNER, 2010, op. cit., p. 28.

¹⁵⁹ Cf. LINDREA, Victoria. *Clooney nega ‘declaração política’ em seu filme*. Veneza: BBC Brasil, set. 2005. Disponível em: <http://www.bbc.com/portuguese/reporterbbc/story/2005/09/050901_clooneyfn.shtml> Acesso em: 22 ago. 2015.

desculpas por seus filmes políticos. “Sou um liberal à moda antiga e não vejo por que pedir desculpas”, afirmou Clooney. “Sei que vou ser criticado por causa de *Syriana*. É justo. Mas não se trata de um ataque à administração Bush, mas a um sistema que foi colocado em prática há 60 ou 70 anos, com o petróleo sendo o centro da questão”.¹⁶⁰

Entretanto, apesar dessas negações, na mesma entrevista de agosto em Veneza, o diretor admitiu que as circunstâncias de seu longa *Boa Noite e Boa Sorte* eram relevantes em meio aos eventos que estavam acontecendo na época, particularmente a votação da prolongação da lei antiterrorismo, a Lei Patriota, que iria acontecer em outubro de 2005, já que partes da lei iriam expirar no final daquele ano. “Não sou um arrogante, gosto de filmes de entretenimento também. Mas quando você faz um filme como este, ou *Três Reis*, filmes que te causam um pouco de problemas, é divertido abrir um debate”, afirmou Clooney.¹⁶¹ E de fato, os roteiristas Clooney e Grant Heslov sabiam desde a elaboração do projeto de *Boa Noite e Boa Sorte* que o debate político nesse filme e em torno desse filme seria muito potente. Eles tanto sabiam que planejaram um livro chamado “*Good Night and Good Lucky: the screenplay and history behind the landmark movie*”,¹⁶² no qual eles apresentam as notas de filmagem, os artigos, o roteiro comentado do filme, e especialmente os debates políticos. “Abrir um debate”, nas palavras de Clooney, era algo já há muito tempo planejado.

Em entrevista, David Strathairn, que interpretou o jornalista Edward R. Murrow no filme, apontou: “Talvez não seja coincidência que o filme esteja sendo lançado na mesma semana que [a Lei Patriota] está sendo votada” (tradução nossa).¹⁶³ Em fevereiro do ano seguinte, alguns membros do Congresso dos Estados Unidos concordaram com a votação para o prolongamento da lei. Senadores republicanos afirmaram na época que mudanças tinham sido feitas na linguagem utilizada no texto da lei, no sentido de proteger as liberdades civis dos cidadãos. A lei foi prorrogada, não apenas nessa ocasião, mas também posteriormente por diversas vezes, inclusive pelo presidente seguinte, Barack Obama, funcionando até 2015, quando a Lei Patriota foi então substituída pela *USA Freedom Act* (“Lei de Liberdade” ou “Ato de Liberdade”), a qual apenas restaurou de forma modificada várias disposições da Lei Patriota que havia expirado.

¹⁶⁰ Cf. *George Clooney nega crítica a George W. Bush, em filme*. O Fuxico, nov. 2005. Disponível em: <<http://www.ofuxico.com.br/noticias-sobre-famosos/george-clooney-nega-critica-a-george-w-bush-em-filme/2005/11/23-13237.html>>. Acesso em: 20 jan. 2018.

¹⁶¹ Cf. LINDREA, op. cit.

¹⁶² CLOONEY, George; HESLOV, Grant. *Good night, and good luck: the screenplay and history behind the landmark movie*. 1ª ed. New York, N.Y.: Newmarket Press, 2006. 208 p.

¹⁶³ Texto original: “Maybe it’s no coincidence that the film is being released the same week [the Patriot Act] is being voted on”. Cf. ONESTO, Li. *George Clooney’s Timely Good Night, and Good Luck*. *Revolution*, n. 23, nov. 2005. Disponível em: <<http://revcom.us/a/023/good-night-good-luck.htm>>. Acesso em: 20 jan. 2018.

Portanto, mesmo se contradizendo levemente na entrevista, a declaração de Clooney deixa claro como seu filme de temática histórica estava atuando, ou pelo menos se relacionando de modo alegórico, com o presente, com o contexto de produção da sua obra. E a referência aqui é bastante clara: ao ressignificar a imagem do senador McCarthy, ressaltando no filme como ele, na sua caça às bruxas, passava literalmente por cima dos direitos civis dos cidadãos dos Estados Unidos, imediatamente o filme cria uma relação, mesmo que inconscientemente, com a semelhante situação de desrespeito dos direitos civis que estavam acontecendo pela administração Bush no presente. De acordo com Clooney, *Boa Noite e Boa Sorte* gira em torno de uma questão: “O medo deveria ser usado para retirar algumas liberdades civis?”¹⁶⁴ Mesmo que o espectador estadunidense não relacionasse diretamente a figura de McCarthy à figura de Bush, a sensação de mal-estar ao ver as imagens reais de um passado de censura às liberdades civis o remeteriam ao semelhante mal-estar do seu próprio presente. Para a historiadora Ellen Schrecker, especialista em macarthismo da Universidade Yeshiva, em Nova York, os Estados Unidos não aprenderam nada com o episódio de caça às bruxas das décadas de 1940 e 1950. Segundo a historiadora, “hoje, o medo do terrorismo guia a repressão política como o medo do comunismo fez antes”.¹⁶⁵

Por fim, anos mais tarde, numa entrevista concedida em 2012, Clooney reconheceu definitivamente que *Boa Noite e Boa Sorte* era mais do que um documento histórico, pois enquanto o filme contava a história sobre de um evento que ocorreu nos anos 1950, também era uma alegoria para suas próprias lutas no presente. Clooney deixou claro que a principal razão pela qual escreveu o filme: “‘*Boa Noite e Boa Sorte*’ eu escrevi porque eu estava louco porque estava sendo chamado de traidor para o meu país porque eu disse que nós deveríamos fazer perguntas antes de enviarmos pessoas para a guerra, e encontrei uma maneira de expressar isso no filme” (tradução nossa).¹⁶⁶

Portanto, após essa constatação de que a era Bush-Cheney influenciou diretamente a produção de *Boa Noite e Boa Sorte*, e que por esse motivo o filme é uma alegoria desse contexto político do presente, é necessário abordarmos outros elementos dessa sociedade dos

¹⁶⁴ Cf. LINDREA, op. cit.

¹⁶⁵ Cf. SCHRECKER, Ellen apud. LIMA, Cláudia de Castro. *Neste dia, em 1950, Joseph McCarthy começava sua caçada aos comunistas*. Aventuras na História. Disponível em: <<http://aventurasnahistoria.uol.com.br/noticias/reportagem/joseph-mccarthy-cacador-de-comunistas.phtml>>. Acesso em: 20 jan. 2018.

¹⁶⁶ Texto original: “‘Good Night, and Good Luck’ I wrote because I was mad because I was being called a traitor to my country because I said we should ask questions before we send people to war, and I found a way to express that in film”. Cf. *George Clooney: ‘Good Night, And Good Luck’ Came Out Of Anger*. Huffpost, jan. 2012. Disponível em: <https://www.huffingtonpost.com/2012/01/23/george-clooney-good-night-and-good-luck-anger_n_1222202.html>. Acesso em: 20 jan. 2018.

anos 2000 que também impactaram e influenciaram a gênese e a produção do filme de Clooney. Um desses elementos foi sem dúvida a atuação da grande mídia, da grande imprensa estadunidense, no sentido de promover a disseminação do medo e do terror após os ataques de 11 de setembro, colaborando, dessa forma, com as políticas militaristas e autoritaristas colocadas em prática pelo presidente Bush. Além de muitos veículos de comunicação terem apoiado as políticas intervencionistas de Bush, principalmente a ofensiva ao Iraque, eles também colaboraram com as perseguições ocorridas dentro dos Estados Unidos, criticando e atacando ferozmente aqueles que se opunham a tais intervenções, demonstrando assim o desequilíbrio e a parcialidade de grande parte desses meios de comunicação, que se inclinavam cada vez mais para direita e para o conservadorismo.

Mais uma vez, semelhanças com o período do macarthismo não são meras coincidências. Se nos anos 1950 a imprensa se aproveitava do clima de medo da “ameaça comunista” e da caça às bruxas promovidas por McCarthy para fazer e vender notícia, criando um verdadeiro cerco de câmeras e jornalistas em torno das audiências presididas por McCarthy, no início dos anos 2000 os ataques e as perseguições promovidas pela imprensa jornalística dos Estados Unidos não eram mais dirigidos aos comunistas, mas sim aos liberais e pacifistas. George Clooney sentiu na própria pele esses ataques da imprensa. Em entrevista ao jornalista Samuel Blumenfeld do jornal *Le Monde*, Clooney afirmou que chegou a ser chamado de traidor por jornalistas durante o início da Guerra do Iraque. “Me lembro que, no início da Guerra do Iraque, um dos apresentadores da *Fox News*, Bill O'Reilly, me chamou de traidor. Ele falou e falou, jurando que minha carreira estaria acabada”, contou o ator e diretor.¹⁶⁷ Aparentemente, a imprensa estadunidense dos anos 2000 continuava sem dar ouvidos a uma célebre e simples frase do jornalista Edward R. Murrow – personagem principal do filme *Boa Noite e Boa Sorte* – dita cinquenta anos antes, durante o macarthismo: “Não podemos fazer boas notícias com práticas ruins” (tradução nossa).¹⁶⁸

Dessa forma, ao longo da administração Bush-Cheney, vários debates e acirradas discussões entre conservadores e liberais chegaram a ocorrer também nas grandes redes de televisão dos Estados Unidos, especialmente sobre a postura beligerante e intervencionista do governo e sobre a liberdade e parcialidade da imprensa diante disso. Nesses debates, a

¹⁶⁷ BLUMENFELD, Samuel. *Entrevista George Clooney – ‘Sou inspirado pela urgência’*. Folha de S. Paulo, nov. 2007. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq111200713.htm>>. Acesso em: 20 jan. 2018.

¹⁶⁸ “We cannot make good news out of bad practice.” – Edward R. Murrow. Frase citada nos extras da versão em Blu-Ray do filme *Boa Noite e Boa Sorte*. Cf. “Descubra a inspiração por trás de Boa Noite, Boa Sorte” [Extras]. In: *Boa Noite e Boa Sorte*. Direção de George Clooney. Los Angeles, CA: Warner Independent Pictures (WIP), 2005. Blu-Ray.

predominância do conservadorismo radical nos meios de comunicação levava à glorificação dos conservadores e à condenação dos liberais, especialmente os de Hollywood, os quais eram acusados e taxados de covardes, de traidores da nação, de não serem “americanos” de verdade, entre tantas outras acusações e críticas, conforme foi demonstrado por Valim e Munhoz:

Os embates entre os que apoiam a guerra e os antiguerra têm sido noticiados pelos primeiros como uma batalha entre os “covardes” e os “combatentes da liberdade”. Para alguns conservadores, os que protestam contra a guerra teriam se esquecido de que os EUA forjaram a sua liberdade através de sucessivas guerras sangrentas. Além disso, tais opiniões têm acalorado ainda mais as discussões, trazendo de volta um velho e conhecido fantasma: o comunismo. Para Gordon Bishop, por exemplo, um “verdadeiro líder antiguerra” como os “*PC protestors*” desejam para governar os EUA só poderia ser encontrado em um país comunista, posto que, segundo ele, os comunistas encobrem todo os tipos de atrocidade em seu país, e hipocritamente pregam a paz.¹⁶⁹

Sem dúvida, o impacto desses discursos conservadores veiculados pela mídia e pelo governo na sociedade estadunidense foi muito grande. Um exemplo no qual podemos verificar isso foi uma declaração dada por Michael Moore, numa entrevista meses depois de sua premiação no Oscar de 2003, cerimônia na qual ele havia feito um discurso político anti-Bush após ganhar o Oscar de Melhor Documentário por *Tiros em Columbine (Bowling for Columbine)*, de 2002.¹⁷⁰ Segundo Moore, durante os dois meses seguintes à sua premiação no

¹⁶⁹ VALIM, A; MUNHOZ, S., 2004, op. cit., pp. 57-58.

¹⁷⁰ Ao receber o Oscar de Melhor Documentário, Michael Moore fez um duro discurso contra a administração do presidente Bush, especialmente contra a ofensiva ao Iraque que o presidente havia lançado algumas noites antes da noite do Oscar, sendo aplaudido por parte do público presente na cerimônia, e vaiado ao mesmo tempo por outra parte. “Gostaria de agradecer a Academia por isso. Convidei ao palco os meus colegas documentaristas indicados conosco. Eles estão aqui solidários comigo porque gostamos de não-ficção. Nós gostamos de não-ficção, e vivemos em tempos fictícios. Nós vivemos em um momento em que temos resultados eleitorais fictícios que elege um presidente fictício. Vivemos em um momento em que temos um homem que nos envia à guerra por razões fictícias, seja a ficção de fita adesiva ou a ficção de alertas laranja. Estamos contra esta guerra, Sr. Bush. Que vergonha, Sr. Bush. Que vergonha!” [tradução nossa].

Texto original: “I’d like to thank the Academy for this. I’ve invited my fellow documentary nominees on the stage with us. They are here in solidarity with me because we like nonfiction. We like nonfiction, and we live in fictitious times. We live in a time where we have fictitious election results that elects a fictitious president. We live in a time where we have a man sending us to war for fictitious reasons, whether it’s the fiction of duct tape, or the fiction of orange alerts. We are against this war, Mr. Bush. Shame on you, Mr. Bush. Shame on you!”

Para saber mais, ver em: NOLFI, Joey. *The 15 most memorable Oscar speeches since Cuba Gooding Jr.* Entertainment Weekly, fev. 2017. Disponível em: <<http://ew.com/awards/2017/02/24/oscars-best-speeches/>>. Acesso em: 20 jan. 2018.

Oscar, ele não podia sair de casa sem algum tipo de ameaça ou violência. “Durante os dois meses seguintes, eu não pude andar na rua sem algum tipo de abuso grave. Ameaças de violência física, pessoas querendo lutar contra mim, gritando bem na minha cara ‘Vai se f...! Você é um traidor!’ Pessoas que passavam em seus carros gritando. Pessoas cuspidando na calçada. Eu finalmente parei de sair” (tradução nossa).¹⁷¹ Exemplos assim mostram como esse discurso conservador radical, comum nos Estados Unidos na primeira década dos anos 2000, transformavam a sociedade estadunidense, nas palavras de Valim e de Munhoz, em “uma sociedade que não tolera oposições ao seu modo de vida e que permite o ódio, desde que se odeiem as pessoas “certas”.”¹⁷² Entretanto, como os autores também demonstraram, com base nos estudos de Kellner sobre a cultura da mídia, se por um lado essa cultura conservadora veiculada pela mídia pode seduzir, aliciar, persuadir e levar os indivíduos de uma sociedade a se identificarem com esse discurso ideológico, por outro lado, essa mesma cultura e esse mesmo discurso da mídia podem levar esses mesmos indivíduos a rejeitarem essa ideologia e suas mensagens. Como concluíram Valim e Munhoz:

Finalizando, argumentos como o de Steve Feinberg, de que Hollywood esqueceu o 11 de setembro, mas os conservadores não; de que Hollywood está preocupada acreditando que os terroristas estão sendo maltratados pela América, ao passo que os conservadores estão preocupados, pois crêem que a América está sendo maltratada por terroristas; de que a guerra é um instrumento necessário para o desenvolvimento da civilização, nos fazem lembrar que a cultura veiculada pela mídia não apenas potencialmente induz os indivíduos a se identificarem com as ideologias, posições e representações sociais e políticas dominantes, mas também permite que esses mesmos indivíduos rejeitem essas mensagens e significados ou construam outras. Na atualidade, quando tantas formas de protestos parecem ter poucos efeitos, essa concepção ao menos reforça algumas convicções e nos faz repensar as possibilidades de resistência, através de manifestações, de boicotes contra esse tipo de pensamento, de globalização abrupta, que vem pelo alto.¹⁷³

¹⁷¹ Texto original: “For the next couple of months I could not walk down the street without some form of serious abuse. Threats of physical violence, people wanting to fight me, right in my face, ‘F– YOU! You’re a traitor!’ People pulling over in their cars screaming. People spitting on the sidewalk. I finally stopped going out.” Entrevista concedida a *Entertainment Weekly*, em julho de 2004. Cf. KELLNER, 2010, op. cit., pp. 160-161.

¹⁷² VALIM, A; MUNHOZ, S., 2004, op. cit., p. 59.

¹⁷³ Ibidem, p. 58. Ver também em: KELLNER, Douglas. *A Cultura da Mídia – Estudos Culturais: Identidade e Política entre o Moderno e o Pós-moderno*. Bauru, SP: EDUSC, 2001. 454 p.

Todo esse clima de terror, perseguição e intolerância política, além da própria prática parcial de boa parte da imprensa estadunidense durante os anos 2000, no sentido de apoio incondicional às políticas vindas de Washington de “Guerra ao Terror”, também foi essencial para a gênese de *Boa Noite e Boa Sorte*. Clooney queria dar uma resposta à mídia estadunidense daquele momento. Mais do que isso, talvez, ele queria ensiná-la como o verdadeiro jornalismo deve ser. Afinal, o jornalismo sempre fez parte da vida de Clooney, já que seu pai, Nick Clooney, foi jornalista e âncora de noticiários televisivos. Nada melhor, então, do que resgatar a figura e o trabalho de um dos heróis do meio jornalístico para a família Clooney: o jornalista Edward R. Murrow.

Em algumas entrevistas concedidas na época do lançamento de *Boa Noite e Boa Sorte*, George Clooney deixou claro que cresceu sendo fã de Murrow e de seus discursos em uma época em que nem todos falavam o que devia ser falado. Num depoimento para a elaboração de conteúdos extras para a versão em *Blu-Ray* de *Boa Noite e Boa Sorte*, Clooney elegeu o confronto entre Murrow e McCarthy como um dos grandes momentos da história do jornalismo televisivo dos Estados Unidos. De acordo com ele, “muitas pessoas estavam contra McCarthy, mas você precisava dizer isso em voz alta, e Murrow disse em voz alta, quando ninguém estava fazendo isso. Os escritores estavam fazendo isso, mas nenhum jornalista televisivo [*broadcast journalism*] estava fazendo isso”.¹⁷⁴ Foi a partir das denúncias e críticas feitas por Murrow que McCarthy começou a perder seu poder, ou ao menos sua credibilidade.

Ao comparar, no entanto, o trabalho de Murrow nos anos 1950 com o jornalismo feito nos Estados Unidos dos anos 2000, Clooney chegou a afirmar que “muito tempo se passou desde que os apresentadores eram os homens mais confiáveis dos Estados Unidos”, e que “informações verdadeiras são difíceis de conseguir nestes dias”.¹⁷⁵ Nessa mesma entrevista, Clooney também criticou a parcialidade da mídia e a sua tentativa constante de manipulação de opinião: “Quando eu era criança havia três redes de televisão, três telejornais transmitindo a mesma informação. Você recebia aquela informação em sua casa e formava suas próprias opiniões” disse o ator. “Agora temos 130 canais. Você vai ao canal que se assemelha às suas crenças. Começamos com um grupo diferente de fatos, é mais polarizador.”¹⁷⁶ Clooney chegou inclusive a admitir, alguns anos depois, que ensinar as lições de Murrow para a imprensa dos Estados Unidos estava dentre as suas intenções na produção

¹⁷⁴ Cf. “Descubra a inspiração por trás de Boa Noite, Boa Sorte” [Extras]. In: *Boa Noite e Boa Sorte*. Direção de George Clooney. Los Angeles, CA: Warner Independent Pictures (WIP), 2005. Blu-Ray.

¹⁷⁵ Cf. LINDREA, op. cit.

¹⁷⁶ Ibidem.

de *Boa Noite e Boa Sorte*. Ao ser perguntado sobre o que o filme nos diz sobre o estudo da mídia nos Estados Unidos, Clooney respondeu:

Fui bem severo dois anos atrás. Achei que não tínhamos aprendido a lição dada pelo grande jornalista Edward R. Murrow, personagem principal de “Boa Noite e Boa Sorte”. Será que ainda lembramos disso, 50 anos mais tarde? Tendo um pai que foi âncora, um jornalista que nunca cedeu um milímetro em seus princípios, eu estava ali, assistindo à degradação da qualidade da cobertura jornalística.¹⁷⁷

A lição a que Clooney se refere, e que é inclusive a moral de *Boa Noite e Boa Sorte*, definida ao longo do discurso de Murrow no início e no final do filme (ver o APÊNDICE I, Sequência 1 e Sequência 21), é que o jornalismo, especialmente o jornalismo televisivo, deve ensinar, iluminar, inspirar e informar as pessoas sobre os assuntos importantes, e não apenas divertir, entreter e alienar o público. Esse seria o verdadeiro papel e objetivo da imprensa e da televisão. Nesse sentido, de acordo com Clooney, um pré-requisito no ofício jornalístico é o dever de questionar as autoridades, algo visivelmente em falta em boa parte da imprensa estadunidense nos anos 2000. Em outro depoimento para os conteúdos extras de seu filme, Clooney declarou: “É um choque interessante entre política e jornalismo. Não sou um jornalista, mas eu interpretei um jornalista, e a partir desse ponto de vista, esse trabalho é questionar as autoridades, é seu dever, é seu dever patriótico questionar as autoridades”.¹⁷⁸ Numa entrevista anterior, em abril de 2005, sobre a ofensiva ao Iraque lançada pelo presidente Bush, Clooney criticou a ausência de questionamento sobre as fictícias provas que teriam justificado a guerra: “Por que as pessoas não perguntam quem forjou os papéis que disseram que Saddam Hussein estava comprando urânio amarelo? Nós sabemos que é forjado. Ele nos enviou para a guerra. Por que essa não é uma questão diária?” (tradução nossa).¹⁷⁹

Portanto, sobre essa relação do filme *Boa Noite e Boa Sorte* com a sociedade estadunidense contemporânea a sua produção, o diretor George Clooney admitiu que essas ligações eram um fato, não apenas no aspecto político, mas sobretudo em relação à mídia e ao jornalismo. Essa confirmação foi feita por Clooney na conclusão de uma seção dos extras da

¹⁷⁷ Cf. BLUMENFELD, op. cit.

¹⁷⁸ Cf. “Descubra a inspiração por trás de Boa Noite, Boa Sorte” [Extras]. In: *Boa Noite e Boa Sorte*. Direção de George Clooney. Los Angeles, CA: Warner Independent Pictures (WIP), 2005. Blu-Ray.

¹⁷⁹ Texto original: “Why aren't people asking who forged the papers that said Saddam Hussein was buying yellowcake uranium? We know it's forged. It sent us to war. Why isn't that a daily question?” Cf. HOBERMAN, J. apud. ONESTO, Li, op. cit.

versão em *Blu-Ray* do filme, seção cujo título, pelo menos, demonstra a relevância de se olhar com cautela esse material: “Descubra a inspiração por trás de *Boa Noite, Boa Sorte*”. Quando foi questionado sobre o que ele esperava do projeto de *Boa Noite e Boa Sorte*, Clooney respondeu:

A abertura de uma discussão sobre responsabilidade. Eu acho meio divertido ter pessoas tentando politizar isso que estávamos fazendo, jornalistas dizendo que era tudo sobre o hoje, que era tudo sobre a Baía de Guantánamo e o direito de você enfrentar seu acusador. E a verdade é que isso é absolutamente um fato. Há paralelos que funcionam de forma impressionante. Mas também é sobre a responsabilidade do jornalismo.¹⁸⁰

Por fim, não podemos terminar essa análise do contexto de produção de *Boa Noite e Boa Sorte* sem mencionar um terceiro elemento presente na sociedade estadunidense dos anos 2000 que também influenciou a produção do longa. Em entrevista concedida por Clooney no programa do jornalista Charlie Rose, Clooney afirmou que outro motivo que o inspirou a realizar esse filme foi o fato de estava crescendo, no início dos anos 2000, uma visão revisionista sobre o período do macarthismo, que começava, de certa forma, a defender a figura do senador McCarthy.¹⁸¹ Essa postura se fortaleceu muito após a abertura dos arquivos do Senado, em 2003, sobre as audiências presididas por McCarthy. Após terem ficado fechados por cinquenta anos, esses arquivos se tornaram públicos, sendo liberadas mais de quatro mil páginas de transcrições dessas audiências, contando com os interrogatórios a portas fechadas com mais de 400 testemunhas.¹⁸² Tais documentos demonstraram um lado calculista de McCarthy, ao optar por perseguir principalmente aquelas pessoas cujo caso iria dar aparentemente mais visibilidade, desprezando casos em que as testemunhas se defenderam muito bem ou que não havia “evidências suficientes” contra elas. O lado agressivo de McCarthy e sua avidez em destruir as reputações e as vidas de suas vítimas, passando por cima de seus direitos individuais, também foram evidenciados nessas transcrições. Apesar disso, no entanto, os apologistas de McCarthy utilizaram elementos presentes nesses documentos para ressignificar positivamente a figura do ex-senador.

¹⁸⁰ Ibidem.

¹⁸¹ Cf. ROSE, Charlie. *George Clooney on “Good Night and Good Luck”*. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=oTCZv-BIvso>>. Acesso em: 22 ago. 2015.

¹⁸² Cf. BRINKLEY, Joel. *50 Years After, Opening Senator Joe McCarthy's Closed Files*. The New York Times, mai. 2003. Disponível em: <<http://www.nytimes.com/2003/05/05/politics/50-years-after-opening-senator-joe-mccarthys-closed-files.html>>. Acesso em: 20 jan. 2018.

Um dos maiores exemplos disso foi o trabalho da defensora da extrema direita, Ann Coulter, cujo livro *Treason: Liberal Treachery from the Cold War to the War on Terrorism*, de 2003, reabilita a imagem de McCarthy e chama de “traidores” os liberais anti-Bush.¹⁸³ De acordo com a autora, Joseph McCarthy foi interpretado e retratado de forma injusta pela mídia estadunidense, como alguém que estava perseguindo pessoas por razões políticas, e que o macarthismo tem sido retratado de forma imprecisa como algo destrutivo. Coulter alega que McCarthy identificou corretamente os espões estrangeiros comunistas nos Estados Unidos, e que diversas fontes demonstraram a existência de espões soviéticos dentro do governo. De acordo com sua visão:

O retrato do senador Joe McCarthy como um demagogo de olhos selvagens destruindo vidas inocentes é puro *hobokblinism* [fantasia] liberal. Os liberais não se encolheram de medo durante a era McCarthy. Eles estavam minando sistematicamente a capacidade da nação de se defender enquanto faziam uma campanha belicista de mentira para enegrecer o nome de McCarthy. Tudo o que você acha que sabe sobre McCarthy é uma mentira hegemônica. Os liberais denunciaram McCarthy porque tinham medo de serem pegos, então eles lutaram como animais para esconder sua própria colaboração com um regime tão maligno quanto os nazistas [tradução nossa].¹⁸⁴

Muitas das “diversas fontes” a que Coulter se refere em seu livro para defender seu ponto de vista, e que outros revisionistas, como Arthur L. Herman, também se baseiam, são novas evidências como as transcrições das audiências fechadas do Subcomitê Permanente de Investigações do Senado dos Estados Unidos, liderado por McCarthy, e como as mensagens secretas da inteligência soviética decifradas pelo anglo-americano *Projeto Venona*, evidências que, segundo esses autores, confirmam parcialmente as acusações do senador.¹⁸⁵ Ou seja, de acordo com essa visão revisionista, tais evidências provam que não apenas muitos dos acusados por McCarthy de colaborar com o comunismo soviético eram, de fato, culpados,

¹⁸³ Cf. COULTER, Ann. *Treason: Liberal Treachery from the Cold War to the War on Terrorism*. Three Rivers Press, 2003. 368 p.

¹⁸⁴ Texto original: “The portrayal of Senator Joe McCarthy as a wild-eyed demagogue destroying innocent lives is sheer liberal hobgoblinism. Liberals weren't cowering in fear during the McCarthy era. They were systematically undermining the nation's ability to defend itself while waging a bellicose campaign of lies to blacken McCarthy's name. Everything you think you know about McCarthy is a hegemonic lie. Liberals denounced McCarthy because they were afraid of getting caught, so they fought back like animals to hide their own collaboration with a regime as evil as the Nazis”. Cf. *Ibidem*, p. 10.

¹⁸⁵ Cf. HERMAN, Arthur. *Joseph McCarthy: Reexamining the Life and Legacy of America's Most Hated Senator*. New York: Free Press, 1999.

mas também que, além disso, a atividade de espionagem soviética nos Estados Unidos e a infiltração de agentes soviéticos em órgãos do governo estadunidense teria sido muito maior durante os anos 1940 e 1950 do que muitos estudiosos suspeitavam.

O *Projeto Venona*, citado por esse revisionismo, foi um programa de contra inteligência iniciado pelo *Serviço de Inteligência de Sondagem do Exército dos Estados Unidos* (*United States Army's Signal Intelligence Service*), o órgão antecessor da *Agência de Segurança Nacional* (*National Security Agency*), que operou ativamente entre 1943 e 1980. O propósito desse projeto foi a decodificação de mensagens transmitidas pelas principais agências de inteligência da União Soviética, como a KGB, por exemplo. Durante as quase quatro décadas de funcionamento do *Projeto Venona*, alega-se que foram interceptadas algumas centenas de milhares de mensagens soviéticas criptografadas, das quais apenas cerca de três mil teriam sido parcialmente ou totalmente decodificadas até hoje. O projeto Venona permaneceu secreto por mais de 15 anos após sua conclusão, e os arquivos sobre muitas das mensagens soviéticas decodificadas não foram tornados públicos até 1995. Após essa abertura, muitos autores conservadores começaram a usar e citar tais informações no sentido de defender que a imagem de McCarthy e o seu lugar na história deveriam ser reavaliados.

Para demonstrar como autores como Coulter passaram a utilizar essas evidências, que só se tornaram públicas muito depois do fim do período macarthista, visando reavaliar o papel de McCarthy e defender que ele estava certo em suas perseguições, podemos citar como exemplo o caso de Annie Lee Moss, o qual foi abordado também em *Boa Noite e Boa Sorte* (ver em APÊNDICE I, sequências 12 e 13).

Annie Lee Moss, mulher negra e de meia idade, era uma funcionária do Pentágono durante os anos 1950, trabalhando em simples funções lá dentro, como na cafeteria, por exemplo, até que foi promovida para trabalhar na Sala de Códigos do Pentágono. Ela foi então intimada por McCarthy para testemunhar sobre algo que havia chegado por correio em sua residência: um exemplar de um jornal comunista chamado *Daily Worker*. A preocupação de McCarthy era que Moss poderia estar usando sua proximidade com os códigos de comunicação do Exército dos Estados Unidos para fornecer informações aos comunistas, e naqueles tempos sombrios de caça às bruxas e paranoia anticomunista, a mera possibilidade de uma simples assinatura de um jornal comunista era evidência suficiente para levar Moss até uma audiência. Ao longo de seu depoimento, cercada de senadores, advogados, jornalistas e câmeras de televisão, Moss pareceu desconhecer totalmente o marxismo, chegando a perguntar “quem é Karl Marx?”, com o verbo no presente, causando certo embaraço para McCarthy, já que a sala explodiu em gargalhadas com aquilo. Inclusive sensibilizou alguns

senadores que sentiram pena dela quando ela mal conseguiu pronunciar algumas das longas palavras em um documento que pediram para ela ler. Moss tentou se defender das acusações alegando em seu testemunho principalmente que existiam três pessoas que tinham variações de seu nome na lista telefônica, e que, dessa forma, alguém teria misturado os nomes, confundindo ela com a pessoa que realmente seria comunista. Ela afirmou que ela não tinha ideia do porquê daquelas publicações continuarem chegando a sua residência. Com a popularidade de McCarthy em baixa na época e com a grande publicidade em torno do caso, o processo foi acelerado, e alguns senadores, dentre eles Stuart Symington, decidiram que Moss falava a verdade. Ela que tinha sido suspensa de seu emprego quando foi indiciada por McCarthy, foi reintegrada pelo Exército em 1955, mas sendo transferida para uma posição menos sensível.

No entanto, surgiram anos depois algumas evidências que demonstraram não apenas de que Moss tinha recebido de fato o *Daily Worker* em sua casa, mas também que seu argumento sobre uma possível confusão de indivíduos homônimos ou com nomes similares estava errado. Defensores de McCarthy, como Coulter, utilizaram então elementos presentes nesses documentos para reafirmar seus pontos de vistas sobre o macarthismo, defendendo que McCarthy tinha razão em no mínimo suspeitar de tais indivíduos, e condená-los quando necessário. No caso de Moss, Coulter citou a documentação de Mary Marward, informante do FBI em 1950, que testemunhou e confirmou que o nome e o endereço que apareceram em listas do Partido Comunista, desde meados dos anos 1940, eram mesmo daquela Annie Lee Moss. Outra evidência substancial contra Moss também só surgiu posteriormente. Estava contida nos arquivos do FBI de Moss, alguns dos quais não foram revelados até que o arquivo foi divulgado através de um pedido da *Freedom of Information Act* (FOIA). Andrea Friedman descreveu essa evidência como:

[...] talvez uma dúzia de pedaços de papel – incluindo uma lista de ‘recrutas do partido’ que identificava Moss pelo nome, raça, idade e ocupação; listas de membros de duas filiais do Partido Comunista, a Associação Política Comunista e vários comitês *ad hoc* que continham o nome e o endereço de Moss, bem como o número de seu livro de membros do Partido Comunista; e registros de recibos de 1945 para inscrições do *Daily Worker* [tradução nossa].¹⁸⁶

¹⁸⁶ Texto original: “[...] perhaps a dozen pieces of paper – included a list of ‘party recruits’ that identified Moss by name, race, age, and occupation; membership lists from two Communist party branches, the Communist Political Association, and various *ad hoc* committees containing Moss’s name and address, as well as the number of her Communist Party membership book; and receipt records from 1945 for *Daily Worker*

Friedman conclui que o Moss provavelmente teve algum tipo de contato indireto com os comunistas através do sindicato dos trabalhadores da cafeteria em que trabalhava no Pentágono, e que no máximo era provavelmente uma “recruta casual” para o Partido Comunista, sendo atraída pelo discurso político de justiça social e econômica, tendo mais tarde abandonado essas associações com o partido.¹⁸⁷ Contudo, independente das novas evidências e de uma possível ligação de Moss com o comunismo, acreditamos que não se deve deixar em segundo plano, como alguns autores conservadores fazem, o fato de que os direitos constitucionais e as liberdades civis e individuais de Moss e de centenas de outras pessoas que foram acusadas e prejudicadas por McCarthy foram desrespeitados pelo senador, tudo em nome de uma política anticomunista. Se ela era ou não uma comunista verdadeiramente assídua ao Partido Comunista, é algo que não foi provado ainda, mas o que não precisa ser provado é o fato de que uma cidadã da nação teve seus direitos violados por seu próprio governo. E é justamente isso o que o filme de Clooney busca evidenciar, ressaltando, por exemplo, que Moss tinha o direito constitucional de enfrentar seu acusador, mantido em segredo pela comissão de McCarthy. Esse é o verdadeiro mérito de *Boa Noite e Boa Sorte*, especialmente por ter defendido isso num período dos anos 2000 em que práticas semelhantes ao macarthismo se tornaram comuns pelo governo, com a diferença de que a ameaça não era mais os comunistas, mas sim os terroristas.

Portanto, independente de uma possível ligação ou não de Moss – e de tantas outras pessoas perseguidas pelo macarthismo nos anos 1940 e 1950 – com o comunismo, a questão essencial aqui, pelo menos, é que determinados elementos presentes nessas novas evidências sobre os casos julgados por McCarthy fortaleceram os argumentos de uma extrema direita nos Estados Unidos, a qual defende até hoje a imagem e o trabalho feito pelo ex-senador, e crítica aqueles que se opuseram ao macarthismo. Foi em meio a esse contexto de debate sobre o macarthismo que *Boa Noite e Boa Sorte* foi produzido. No filme de Clooney, quando o caso de Moss é abordado, toda a ideia de que aquela senhora seria uma “simpatizante do comunismo”, e até mesmo uma espiã soviética dentro do Pentágono, é representada de forma absurda, como os demais casos abordados no filme. Em seus esforços contínuos para exculpar McCarthy, Ann Coulter escreveu uma série de colunas atacando não apenas os liberais, mas

subscriptions.” Cf. FRIEDMAN, Andrea. The Strange Career of Annie Lee Moss: Rethinking Race, Gender, and McCarthyism. *Journal of American History*, v. 94, n. 2, p. 445–468, 2007.

¹⁸⁷ Ibidem.

também George Clooney e seu filme *Boa Noite e Boa Sorte*. Sobre o longa de Clooney, ela deu a seguinte declaração em uma entrevista: “Eu não pretendo ver seu filme porque – exceto as partes de McCarthy – isso parece ser um *snoozefest* [festival de soneca]” (tradução nossa).¹⁸⁸ E sobre o caso de caso de Annie Lee Moss, representado no filme, ela concluiu dizendo que colocar Moss na Sala de Códigos do Pentágono “foi um ato de pura loucura, como, por exemplo, colocar um membro da Al-Qaeda no Pentágono hoje ou colocar Pat Leahy no Comitê Judiciário do Senado” (tradução nossa).¹⁸⁹

Podemos afirmar, portanto, que ao produzir *Boa Noite e Boa Sorte*, Clooney também quis dar uma resposta a todo esse revisionismo de extrema direita sobre o macarthismo que crescia nos Estados Unidos naquele momento. Ele deixou isso bastante claro quando, em certa entrevista, o entrevistador lhe perguntou o que ele teria a dizer às pessoas que continuam afirmando que McCarthy estava certo. Clooney foi então bem simples e direto em sua resposta: “Eles são inspiração para fazer o filme. Ann Coulter, por exemplo” (tradução nossa).¹⁹⁰ A intenção aqui é não apenas rebater qualquer argumento revisionista, mas sobretudo, atingir uma dimensão pedagógica, ajudar as pessoas, especialmente as gerações mais novas, que estão tão distantes dos acontecimentos dos anos 1950, a apreender o que de fato foi e o que de fato aconteceu naquele período histórico chamado de macarthismo. Isso é inclusive mencionado nos comentários na seção de extras do filme, na sua versão em *Blu-Ray*: “O filme faz um trabalho fascinante de contar a história de uma era. Ajuda muitas pessoas a entrar em contato com isso. É importante para escolas, faculdades. Acho que é muito poderoso também para os jovens estarem atentos”.¹⁹¹ A intenção em representar o macarthismo na tela foi também pensando nisso, uma preocupação em informar e demonstrar o macarthismo funcionando para as gerações que não vivenciaram isso.

E qual seria o melhor modo de fazer isso do que mostrando o próprio McCarthy em ação? Justamente por esse motivo que Clooney optou por utilizar as imagens de arquivo do verdadeiro McCarthy, não apenas para evitar acusações de conservadores de que ele estaria transformando o senador em um vilão, mas também para destacar a real figura e caráter do senador, gerando o que é denominado nesta dissertação de *efeito de real*. Como o próprio Clooney disse, “o truque foi mostrar o verdadeiro McCarthy, fazendo o que ele fazia”. Isso

¹⁸⁸ Texto original: “I don't intend to see his movie because – except for the McCarthy parts – it sounds like a *snoozefest*”. Cf. ONESTO, Li, op. cit.

¹⁸⁹ Texto original: “[...] was an act of sheer madness, like, say, putting a member of al-Qaida at the Pentagon today or putting Pat Leahy on the Senate Judiciary Committee”. Cf. Ibidem.

¹⁹⁰ Texto original: “They're inspiration for making the film. Ann Coulter, for example”. Cf. Ibidem.

¹⁹¹ Cf. “Descubra a inspiração por trás de Boa Noite, Boa Sorte” [Extras]. In: *Boa Noite e Boa Sorte*. Direção de George Clooney. Los Angeles, CA: Warner Independent Pictures (WIP), 2005. Blu-Ray.

foi, inclusive, exatamente a mesma coisa que a equipe jornalística do *See It Now* fez na série de programas sobre McCarthy, usando as palavras e as imagens do próprio senador, até mesmo, neste caso, para tentar se proteger de qualquer retaliação. Já o produtor e roteirista do filme, Grant Heslov, foi mais longe que Clooney ao afirmar que “ninguém pode ser tão mal como ele [McCarthy] foi”.¹⁹² Ora, mais uma vez fica evidente que, apesar da declaração inicial de Clooney de que ele fez o filme apenas como uma “referência histórica”, *Boa noite e Boa Sorte* acaba atuando no presente ao ir de encontro com uma visão historiográfica revisionista sobre o período do passado que é representado no filme.

Portanto, nessa tentativa de compreender a gênese de *Boa Noite e Boa Sorte* a partir de seu contexto de produção, chegamos à conclusão de que três controversas questões presentes na sociedade estadunidense dos anos 2000 tiveram grande influência para elaboração e na produção do filme de George Clooney: a questão política, com seus debates entre a Guerra ao Terror de um lado, e o respeito às liberdade e direitos civis de outro; a questão do papel e do dever da mídia, assim como da prática jornalística em si, acusada de parcialidade e de desrespeito à liberdade de opinião; e a questão do fortalecimento não apenas do conservadorismo, mas também de uma visão revisionista do período histórico do macarthismo. Como foi demonstrado, essas três questões não foram simplesmente ignoradas por Clooney, e *Boa Noite e Boa Sorte* foi o meio escolhido por ele para fazer alguma coisa em relação a isso. De acordo com Clooney, uma lição que seu pai lhe ensinou, e que ele segue até hoje, é que “toda vez que você deixa isso de lado, toda vez que você não ouve aquilo ou que você propositalmente ignora algo apenas para tornar as coisas mais fáceis para si mesmo, você está fazendo um desserviço e então é por isso que você tem que lutar contra essas lutas” (tradução nossa).¹⁹³ Dessa forma, refletirmos sobre esses três elementos é algo fundamental para compreendermos as intenções dos produtores do filme e o discurso ideológico liberal presente na narrativa do mesmo.

3.2 Encenações da história: análise da narrativa fílmica e da apropriação de imagens de arquivo na montagem de *Boa Noite e Boa Sorte*

¹⁹² LINDREA, op. cit.

¹⁹³ Texto original: “Every time you let that go, every time you don't hear that or you purposefully ignore it just to make things easier for yourself, you are doing a disservice and so that's why you have to fight those fights”. Cf. ONESTO, Li, op. cit.

Analisaremos a seguir, elementos da narrativa do filme *Boa Noite e Boa Sorte*, especialmente a exploração, em seu processo de montagem, de uma prática audiovisual que é cada vez mais comum no cinema hollywoodiano contemporâneo: a apropriação de fontes históricas, especialmente as imagens de arquivo, por produções fílmicas ficcionais. Lançado no ano de 2005, e dirigido pelo ator, diretor e roteirista George Clooney, *Boa Noite e Boa Sorte* utilizou esse recurso de recorrer às imagens reais (imagens de arquivo), misturando-as com imagens ficcionais produzidas pelo cinema, ao longo de toda a sua narrativa. O objetivo aqui é compreender como esse procedimento de mesclar de imagens fílmicas com imagens de arquivo foi feito, observando também quais foram os recursos e as fontes utilizados no filme, e quais teriam sido as reais intenções dos produtores para essa utilização de imagens de arquivo em seu filme.

Na produção de *Boa Noite e Boa Sorte* foram utilizadas 14 inserções de conjuntos de imagens de arquivo distribuídas ao longo de sua narrativa. Todas essas imagens de arquivo são filmagens feitas durante os anos 1950. A maioria delas consiste em entrevistas feitas naquela época ou então em gravações feitas para registrar as audiências no Senado presididas pelo então senador Joseph McCarthy. Além dessas, um terceiro grupo de imagens utilizadas podem ser caracterizadas até como imagens triviais, como filmagens de comerciais e anúncios de televisão, as quais foram aplicadas na narrativa apenas para ilustrar esse passado histórico que o filme pretendeu representar.

Todas essas imagens fílmicas de arquivos, além de terem sido destacadas na “descrição da narrativa cinematográfica” de *Boa Noite e Boa Sorte*, presente no APÊNDICE I, também foram discriminadas no APÊNDICE II desta dissertação, na ordem de sua aparição no filme. Elas são o resultado de uma intensa pesquisa feita pelos produtores do filme, especialmente por George Clooney, o qual contou com o auxílio de diversos colaboradores que lhe cederam o uso comercial das imagens. Nessa lista de fontes, arquivos e colaboradores estão: a *ALCOA Inc.*; a *CBS News Footage* (que foi uma cortesia da *BBC Motion Gallery*); o *Landov, LLC*; a coleção sobre Murrow (*Edward R. Murrow Collection*) da seção de arquivos e coleções digitais da Universidade de Tufts, em Massachusetts (*Digital Collections and Archives – Tufts University*); a *NBC News Archives*; as imagens de arquivo de Yuki Fujimoto, da coleção de Mukashi (*The Mukashi Collection*); a biblioteca da Universidade de Maryland (*Library of American Broadcasting – University of Maryland*); e a biblioteca *Original Filmvideo (Original Filmvideo Library)*.¹⁹⁴

¹⁹⁴ A referência a todas essas instituições, arquivos e fontes foi feita por Clooney nos créditos finais do filme.

A questão essencial aqui é tentar compreender o modo como todas essas imagens de arquivo foram utilizadas ao longo da narrativa do filme. Como se tratam de imagens do passado, datadas com certa temporalidade, que foram então misturadas com imagens cinematográficas fabricadas no presente, datadas, portanto, com uma temporalidade distinta, é fundamental então, segundo as teorias de Didi-Huberman – abordadas no capítulo 2 –, que seja analisado o processo de montagem entre esses dois grupos de imagens de diferentes temporalidades. Somente destrinchando a montagem do filme é que poderemos não apenas compreender como essas imagens de arquivo foram utilizadas, mas também quais foram as consequências e os resultados disso.

Ao iniciar a análise da montagem de *Boa Noite e Boa Sorte*, logo podemos perceber que o diretor George Clooney utilizou diversos recursos cinematográficos para fazer a ligação e a transição entre as imagens de arquivo e as imagens produzidas no set de filmagens do filme. Como o uso de imagens de arquivo é algo constante ao longo de toda a narrativa do filme de Clooney, além das imagens de um dos principais personagens dessa história, o senador Joseph McCarthy, serem imagens de arquivo do próprio senador, e não as de um ator o interpretando, um dos recursos que os produtores optaram foi por fazer todo o filme em preto e branco, para que, dessa forma, as imagens de arquivo se misturassem melhor com as imagens cinematográficas.

Além disso, diferentes recursos para a utilização de imagens de arquivo foram empregados no filme. Um desses recursos utilizado com muita frequência ao longo do filme foi a reprodução de imagens de arquivo através de um projetor, feita pelos próprios personagens do filme. Murrow e sua equipe de jornalistas da *CBS* se reuniram por diversas vezes na sala de projeção para assistir as filmagens das reportagens que eles haviam feito, e em seguida discutir o que seria utilizado no programa, quais seriam os enfoques abordados e o que seria cortado do material gravado. O recurso utilizado por Clooney nessas ocasiões era filmar no mesmo plano a imagem de arquivo sendo projetada e os atores que representavam Murrow e sua equipe assistindo às gravações (ver APÊNDICE II, números 1, 2, 7 e 9). Nesses casos, a montagem tinha o cuidado também de fazer uma alternância entre as imagens de arquivo e as imagens cinematográficas dos personagens assistindo às projeções. Esse recurso acaba reduzindo para o espectador a distância temporal que separa os dois tipos de imagens, pois ele transmite ao espectador a clara sensação de que tanto as projeções quanto as pessoas que as assistiam pertencem ao mesmo período temporal.

Um outro recurso que foi bastante utilizado por Clooney foi a exibição de imagens de arquivo em telas de televisão presentes ao fundo do plano, sempre assistida por alguém

nesse mesmo plano. Esse tipo de recurso foi muito utilizado durante os programas de Murrow que foram representados no filme (ver APÊNDICE II, números 4, 6, 8, 11 e 13) Enquanto as reportagens, gravadas previamente, são reproduzidas em alguma tela, as câmeras do filme mostram Murrow e os membros de sua equipe nos bastidores do programa olhando para essas telas, e muitas vezes Murrow ainda narra o que está sendo mostrado. Quando o programa não se trata de uma reportagem, mas sim de uma entrevista, Murrow chega inclusive a dialogar com a imagem de arquivo. Essa era uma prática muito utilizada pelo verdadeiro Murrow nos anos 1950. Ele simulava entrevistas “ao vivo”, gravando-as previamente, e durante o programa dialogava com a gravação, fazendo as perguntas certas e comentando as respostas. Em todos esses casos, Clooney faz uma brincadeira com a prática cinematográfica e televisiva. É a Televisão fazendo a Televisão, ou, mais precisamente, é o cinema representando a Televisão fazendo seus programas televisivos.

Uma variação da estratégia anterior foi a reprodução de imagens de arquivo numa tela de televisão, mas com essa televisão em *close-up*, com a câmera filmando a televisão em tela cheia, ou então filmando dois monitores, lado a lado, reproduzindo aquela mesma imagem (ver APÊNDICE II, número 5, 8, 11 e 14). Apesar do espectador deduzir que o telespectador da época via aquela imagem em tela cheia, o espectador de *Boa Noite e Boa Sorte* assiste à televisão mostrando aquela imagem feita para a televisão (como a propaganda de cigarros patrocinadora do programa de Murrow, discriminada no número 5 do APÊNDICE II).

Além desses recursos bem elaborados por Clooney, o diretor também não abriu mão de empregar em seu filme artifícios mais simples, como apenas reproduzir as imagens de arquivo em tela cheia para o espectador de seu filme, quase como se esse fosse na realidade um documentário (ver APÊNDICE II, números 3, 10, 11, 12, 13 e 14). Muitos desses casos, inclusive, formaram longas sequências apenas com sucessivas montagens de imagens de arquivos. É o caso, por exemplo, da audiência de Annie Lee Moss, descrita na sequência 13 do APÊNDICE I (inserção de imagem de arquivo número 10, no APÊNDICE II), com cinco minutos inteiros apenas de imagens de arquivo da audiência.

Contudo, apesar de termos analisado separadamente todos esses recursos utilizados por Clooney, deve-se observar que a maior virtude na linguagem cinematográfica de *Boa Noite e Boa Sorte* é a transição de imagens e de planos, não apenas intercalando imagens de arquivo com imagens cinematográficas, mas também criando uma relação de sentido entre elas. Em muitas sequências do filme, vários recursos são utilizados de modo conjunto para se criar essas transições entre imagens reais e imagens cinematográficas. O maior exemplo disso

acontece na sequência 14 (ver em APÊNDICE I, e inserção de imagem de arquivo número 11, no APÊNDICE II), quando o senador McCarthy exerce o seu direito de resposta no programa de Murrow. A sequência começa com o áudio de Murrow fazendo seu discurso inicial de abertura do seu programa, sendo ouvido enquanto a câmera o mostra nervoso, se preparando ainda para o programa e caminhando até o set de gravação. A câmera corta pra ele já no estúdio, continuando seu discurso inicial. Murrow passa a palavra para McCarthy, e o áudio da filmagem de arquivo começa antes da câmera deixar Murrow. A câmera a seguir enquadra dois monitores dos bastidores do programa, um a esquerda do vídeo com a imagem de arquivo do senador McCarthy discursando, apenas simulando um “ao vivo”, já que a imagem havia sido gravada previamente, e um a direita do vídeo, com Murrow de perfil olhando atentamente para a outra tela onde ele assistia ao direito de resposta do senador. A câmera vai gradativamente dando *zoom in* no monitor onde está McCarthy. Quando esse monitor está centralizado, os planos seguintes mostram diferentes pessoas assistindo ao direito de resposta de McCarthy na televisão, e a câmera dá ênfase em muitas expressões de preocupação, enquanto o áudio de McCarthy continua sendo reproduzido. A câmera foca então em Murrow, olhando para uma tela com atenção, preocupação e até incredulidade, talvez. Logo em seguida, o plano mostra a imagem de McCarthy em tela cheia. O discurso continua, inclusive apenas o seu áudio, após o plano cortar para uma imagem de Willian Paley andando pelos corredores vazios da *CBS*.

Se destrincharmos apenas essa cena, podemos perceber que só nela a imagem de arquivo de McCarthy foi utilizada de diversas formas: dividindo tela com a imagem de David Strathairn interpretando Murrow, representada em monitores de televisão com diversas pessoas assistindo, em tela cheia, e isso sem falar dos momentos que só o áudio da imagem de arquivo continuou sendo utilizado no plano. Essa montagem, alternando e às vezes até sobrepondo as imagens de arquivo com imagens ficcionais, podem levar um espectador não tão familiarizado assim com o período do macarthismo a cair em dois erros: acreditar que ambos os tipos de imagem são imagens de arquivo (ou seja, que os atores como Strathairn não são atores, mas são também imagens de arquivo), ou acreditar que tudo é uma grande representação (ou seja, que até a imagem de McCarthy, por exemplo, se trata na realidade também de um ator contratado para interpretar McCarthy). Nesse segundo caso, de acordo com Clooney, em algumas exibições de teste, o público de fato não percebeu que se tratava de cenas de arquivo, devido ao modo como o verdadeiro McCarthy atuava para as câmeras.¹⁹⁵

¹⁹⁵ Informação publicada no website: <<http://www.adorocinema.com/filmes/filme-60114/curiosidades>>. Acesso em: 22 ago. 2015.

Ou seja, ao invés do público ser levado a acreditar que até as imagens cinematográficas seriam imagens de arquivo, uma parte acreditou no inverso, que as imagens de arquivo eram imagens ficcionais, que a imagem do senador, dessa forma, seria apenas a representação de um ator.

Esse é um dos grandes méritos do filme: a sua montagem utilizando imagens de arquivo consegue ter como resultado a produção de um *efeito de real* tão potente, que pode ser difícil para o espectador distinguir quais imagens são de arquivo, imagens reais dos atores históricos em ação, e quais imagens são cinematográficas, ficcionais. Esse potente *efeito de real* pode induzir o espectador, pode levá-lo a crer que tudo o que ele vê no filme é o que aconteceu na realidade, como se o filme fosse até um documentário, criando-se, dessa forma, uma determinada memória sobre aquele passado que está sendo representado.

No entanto, essa memória não é uma simples memória cinematográfica do passado, mas sim uma memória fabricada pelo processo que chamamos de *bricolagem de memória*. Proposto pelo antropólogo Milton Guran, o conceito de *bricolagem de memória* se refere à união de várias memórias distintas para a formação de uma única e determinada memória, ou mais especificamente, à fusão de experiências vivenciadas.¹⁹⁶ De acordo com esse conceito, a utilização de imagens de arquivo na narrativa cinematográfica de *Boa Noite e Boa Sorte*, na busca por produzir um *efeito de real*, proporciona uma *bricolagem da memória* devido à fusão das memórias e experiências vivenciadas do passado, representadas nas imagens de arquivo, com as memórias e experiências construídas no presente, representadas nas imagens ficcionais produzidas pelo cinema. Portanto, essa fusão de imagens com temporalidades distintas promove também uma fusão de memórias do passado com memórias do presente, criando-se assim uma nova e ressignificada memória sobre esse passado, visando, com isso, atuar no presente.

Dessa forma, a questão central a partir desse pressuposto é como essa memória ressignificada pode atuar no presente, e com que objetivo. Qual é o seu discurso sobre o presente? Como foi discutido anteriormente, *Boa Noite e Boa Sorte* aborda o macarthismo a

¹⁹⁶ O termo “*bricolagem da memória*” foi desenvolvido pelo antropólogo Milton Guran para explicar o processo de construção da identidade social dos agudás do Benim e do Togo, a partir da utilização, por parte de africanos escravizados no Brasil que retornaram a essas regiões africanas ao longo do século XIX, da memória do tempo vivido no Brasil como matéria prima de um processo de *bricolagem* entre essa memória e a memória do grupo social dos negreiros então estabelecidos nessas regiões, que tornou possível a sua assimilação por esse grupo social. Guran demonstrou assim como essa *bricolagem* foi fundamental para a construção da identidade social dos agudás, identidade que muitas vezes se reivindica brasileira e beninense ao mesmo tempo. Acreditamos que o termo desenvolvido por Guran é um interessante referencial teórico e metodológico para as análises sobre as memórias e as disputas de memórias. Cf. GURAN, Milton. *Bricolagem da memória: fontes orais e visuais na construção da identidade agudá*. *História Oral*, v. 16, n. 1, p. 125-150, jan./jun. 2013.

partir de um discurso liberal, fazendo uma alegoria desse passado histórico com o presente. A memória ressignificada sobre o período macarthista serve aos interesses do presente, criticando assim as políticas colocadas em prática pela “Doutrina Bush” e a parcialidade e irresponsabilidade da mídia estadunidense dos anos 2000. Resta apenas responder se essa memória e esse discurso de *Boa Noite e Boa Sorte* foram aceitos ou não pelo público logo após o seu lançamento. Apesar de considerarmos que o *efeito de real* e a *bricolagem de memória* contribuem consideravelmente para a aceitação pelo espectador da memória sobre o passado e do discurso sobre o presente que são fabricados pelo filme, ainda assim só podemos ter a certeza disso a partir de uma análise sobre a recepção que o filme obteve e sobre a opinião pública em relação a sua narrativa e ao seu modo de representar o passado. A realização dessa análise é justamente o que será desenvolvido a seguir.

3.3 Das críticas à opinião pública: análise dos impactos na recepção de *Boa Noite e Boa Sorte* pela sociedade estadunidense

Nos últimos tempos, o estudo sobre a recepção de obras cinematográficas tem se multiplicado cada vez mais. Diversos trabalhos de análises fílmicas passaram a se preocupar cada vez mais em estudar não apenas a emissão, mas também a recepção de filmes, reconhecendo assim a importância de certas questões ligadas ao estudo do cinema, como por exemplo: quem assiste os filmes?; como assistem?; por que assistem?; e como abordar e discutir as mediações situadas entre a emissão e a recepção desses filmes?

O que mais nos interessa, no entanto, no estudo da recepção de *Boa Noite e Boa Sorte*, é refletir sobre o papel que essa recepção desempenha na legitimação ou não da memória produzida pelo filme. Dialogamos, nesse momento, com o conceito de *opinião pública* desenvolvido por Pierre Laborie. Consideramos que esse conceito é interessante e apropriado para a compreensão da relação entre a memória e a opinião, sendo essa última, neste caso, constituída pelas críticas geradas na recepção de um filme. De acordo com Laborie, essa relação entre memória e opinião é uma relação dupla: ao mesmo tempo em que a memória produzida e disseminada por um filme intervém na fabricação da opinião dos espectadores pela influência das representações dominantes do passado, por sua vez, a opinião formulada por esses espectadores possui um papel fundamental de validação social e de

legitimação dessa memória ou não, ao dar ou negar credibilidade a seu discurso por meio de sua divulgação.¹⁹⁷ Como concluiu Laborie:

A memória coletiva não necessita da opinião para existir. Existe sem ela, ator social invisível, subterrâneo, presente e arraigado nas estruturas mentais das sociedades humanas. Mas ela só se torna verdadeiramente coletiva e dominante, e portanto um fato social, quando conta com a intermediação, a recepção e o apoio da opinião.

A memória como ator social é, pois, em parte dependente de sua recepção na opinião. Os processos de validação, apropriação e legitimação parecem remeter os problemas de memória a questões de opinião. [...] e a opinião, por sua vez, é dependente do discurso sobre o passado do qual a memória é portadora. [...]

Assim, é uma opinião fabricada ela mesma com a memória que se exprime sobre a memória dando sua aprovação ou não a uma interpretação do passado formulada precisamente por uma das diversas memórias. A opinião é feita de memória, mas por sua vez também a fabrica pela adesão a um relato, através de suas funções de validação, autenticação e legitimação, e por seu poder de difusão.¹⁹⁸

Portanto, o que nos interessa ao analisar a recepção de *Boa Noite e Boa Sorte* é justamente tentar compreender a memória produzida por esse filme como um ator social, pois ao mesmo tempo em que essa memória é em parte dependente de sua recepção na opinião, a opinião, por sua vez, é em parte dependente do discurso sobre o passado produzido pela memória.

A análise da recepção de *Boa Noite e Boa Sorte* que será realizada a seguir leva em conta os números de custos da produção, comparando com as receitas de bilheterias e de faturamento do filme; as indicações às premiações e os prêmios recebidos; e como foram as opiniões da crítica especializada e do público comum. Além disso, tentaremos relacionar, de forma comparativa, a recepção de *Boa Noite e Boa Sorte* com a recepção de outros filmes contemporâneos e com discursos ideológicos antagônicos ao longa de Clooney. Afinal, como foi demonstrado ao longo deste capítulo, o cinema hollywoodiano nos anos 2000 foi utilizado como um campo de batalhas entre duas ideologias políticas, estando fortemente marcado pelas disputas entre filmes com discursos conservadores e filmes com discursos liberais, *Boa Noite e Boa Sorte* se enquadrando nesse segundo tipo. Esse tipo de análise comparativa pode

¹⁹⁷ Cf. LABORIE, Pierre. Memória e opinião. In: AZEVEDO, Cecília; ROLLEMBERG, Denise; KNAUSS, Paulo; BICALHO, Maria Fernanda B.; QUADRAT, Samantha Viz (Orgs.). *Cultura política, memória e historiografia*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2009. 544 p. cap. 4, p. 79-97.

¹⁹⁸ Ibidem, p. 90-91.

ajudar a compreender se algum tipo de discurso foi melhor recebido e aceito pelo público do que o outro, permitindo, assim, que possamos identificar quais memórias e qual projeto ideológico se saiu melhor nessas batalhas travadas no campo cinematográfico.

Analisando primeiramente a produção de *Boa Noite e Boa Sorte*, fizemos um levantamento dos números do orçamento da produção e descobrimos que os custos totais foram significativamente baixos, pelo menos para os padrões de Hollywood. *Boa Noite e Boa Sorte* custou apenas cerca de 7,5 milhões de dólares.¹⁹⁹ Para termos uma dimensão comparativa, se analisarmos os custos de produção de alguns filmes com discursos conservadores e bélicos do início dos anos 2000, que dialogavam com a política externa do presidente Bush, perceberemos um grande abismo em relação às cifras do filme de Clooney. *Falcão Negro em Perigo (Black Hawk Down)* (2001), por exemplo, custou 92 milhões de dólares para ser feito.²⁰⁰ *Fomos Heróis (We Were Soldiers)* (2002) custou cerca de 75 milhões.²⁰¹ Comparando também com outros filmes liberais, percebemos igualmente uma grande diferença. *Syriana – A Indústria do Petróleo (Syriana)* (2005), por exemplo, custou 50 milhões de dólares.²⁰²

Alguns fatores podem explicar esse baixo orçamento de *Boa Noite e Boa Sorte*. George Clooney não passou nos testes para a produção do filme receber os valores de seguro, devido a uma lesão que ele tinha sofrido durante as gravações de *Syriana*, alguns meses antes. Querendo produzir o filme mesmo assim, Clooney chegou a hipotecar sua própria casa em Los Angeles, e aceitou receber apenas um dólar para escrever, dirigir e atuar em *Boa Noite e Boa Sorte*. O projeto contou também com investimentos de empresários como Mark Cuban, dono da *Dallas Mavericks*, e de Jeff Skoll, ex-presidente da *eBay*, que tornaram-se produtores executivos do filme. Além disso, todas as filmagens *Boa Noite e Boa Sorte* foram realizadas dentro do próprio prédio da *CBS*, emissora que transmitia o programa de *See It Now*, de Edward R. Murrow, sem ter assim custos de filmagens externas.

Geralmente, a tendência em Hollywood é que quanto mais cara é a produção de um filme, melhor ele é recebido pelo público, gerando, dessa forma, uma renda muito maior.

¹⁹⁹ Ver em: *Boa Noite e Boa Sorte (2005)*. IMDb – Internet Movie Database. Disponível em: <http://www.imdb.com/title/tt0433383/?ref=nr_sr_1> Acesso em: 20 jan. 2018.; *Good Night, and Good Luck*. Box Office Mojo. Disponível em: <<http://www.boxofficemojo.com/movies/?page=main&id=goodnightandgoodluck.htm>>. Acesso em: 20 jan. 2018.

²⁰⁰ Cf. *Black Hawk Down*. Box Office Mojo. Disponível em: <<http://www.boxofficemojo.com/movies/?id=blackhawkdown.htm>>. Acesso em: 20 jan. 2018.

²⁰¹ Cf. *We Were Soldiers*. Box Office Mojo. Disponível em: <<http://www.boxofficemojo.com/movies/?id=weweresoldiers.htm>>. Acesso em: 20 jan. 2018.

²⁰² Cf. *Syriana*. Box Office Mojo. Disponível em: <<http://www.boxofficemojo.com/movies/?id=syriana.htm>>. Acesso em: 20 jan. 2018.

Contudo, *Boa Noite e Boa Sorte* foge a essa regra. Apesar de ter baixo custo de produção, a renda bruta obtida pelo filme de Clooney foi bastante significativa: mais de 54 milhões, tendo, portanto, uma margem de lucro de cerca de 24 milhões de dólares ao se subtrair os custos de produção. Apesar disso, esses números não chegam nem perto das receitas dos filmes citados anteriormente como comparativos. O conservador *Falcão Negro em Perigo* teve uma renda total bruta que quase 173 milhões, lucro de cerca de 81 milhões, e *Fomos Heróis* renda de mais de 114 milhões, com lucro de cerca de 39 milhões. De acordo com Alexandre Valim e Celso de Oliveira, que se basearam nos estudos de Douglas Kellner, muitos dos filmes de maior bilheteria lançados durante a era Bush-Cheney foram justamente filmes com discursos conservadores e militaristas, com cidadãos estadunidenses combatendo bravamente os inimigos da nação. De acordo com Valim e Oliveira:

Ao realizar a análise de um corpus abrangente de produções cinematográficas, Douglas Kellner afirma que, apesar de o cinema hollywoodiano da década de 2000 ser multifacetado e congregar visões políticas diferentes, muitos dos filmes de maior bilheteria lançados durante o governo Bush evocavam ideais como o militarismo, a violência contra os chamados “inimigos” da sociedade estadunidense, o combate ao terrorismo, entre outros elementos que estavam em consonância com a agenda de Washington. O autor argumenta que essas características são verificáveis até mesmo em muitos títulos que não faziam referências diretas à política externa do país, como a franquia cinematográfica *Saw [Jogos Mortais]* (2004-2010).²⁰³

Além disso, Valim e Oliveira também argumentaram que a grande popularidade e a ampla recepção positiva, pelo menos por grande parte do público, desse tipo de filmes que evocam o militarismo também se deve às imagens de violência presentes em tais filmes. A popularidade vem, segundo os autores, do prazer que os espectadores sentiriam ao ver em tais imagens o “bem vencendo mal”.

As imagens violentas presentes nos filmes anteriormente citados encontram uma recepção positiva por parte do público *mainstream* porque seguem as convenções cinematográficas hollywoodianas: os “heróis” devem punir ou eliminar os “vilões” como uma resposta aos atos cometidos pelos últimos ao longo da trama. Assim, os

²⁰³ VALIM, A; OLIVEIRA, C., 2015, op. cit., p. 113. Ver também: KELLNER, 2010, op. cit.

espectadores sentem prazer na violência redentora praticada pelos protagonistas, uma vez que representaria a vitória do bem contra o mal.²⁰⁴

Entretanto, se os filmes mais conservadores, como os dois mencionados, tiveram uma melhor recepção do ponto de vista de receita de bilheteria, o mesmo não aconteceu do ponto de vista da crítica especializada. Um exemplo que demonstra isso são as indicações e os prêmios recebidos pelos filmes. Abordar no estudo sobre recepção os prêmios conseguidos por um filme é também algo importante, pois isso ajuda a revelar em parte como foi a recepção pela crítica. Além disso, de acordo com Kellner, muitas vezes os filmes vencedores em grandes premiações, especialmente no *Oscar*, refletem o clima, o humor, as ideias e as crenças de uma era, nos ajudando a interpretar a história social e política daquela era. Como concluiu o autor:

Muitos desses filmes ressoam e podem ser lidos dentro da história das lutas sociais e políticas e do contexto de seu período. Desta forma, o filme pode ajudar a interpretar a história social e política de uma era, e os filmes contextualizados em sua matriz de produção, distribuição e recepção podem ajudar a iluminar os múltiplos e as vezes contraditórios significados e efeitos de específicos filmes, gêneros e cineastas. [...] Frequentemente, os filmes vencedores do Oscar refletem o clima, o humor, as crenças de uma era, como quando, durante os relativamente pacíficos, prósperos e bons anos 1990, os filmes afirmativos como *Forrest Gump* [*Forrest Gump: O Contador de Histórias*] (1994), *Titanic* (1997) e *Shakespeare in Love* [*Shakespeare Apaixonado*] (1998) ganharam Oscars. Em contraste, filmes como as produções vencedoras do Oscar nos últimos três anos da administração Bush-Cheney – *Crash* [*Crash – No Limite*] (2005), *The Departed* [*Os Infiltrados*] (2006) e *No Country for Old Men* [*Onde os Fracos não Têm Vez*] (2007) – refletem uma era mais ansiosa, quando os eventos aparecem fora de controle, a violência é desenfreada, e as inseguranças socioeconômicas e as crises estão se intensificando [tradução nossa].²⁰⁵

²⁰⁴ Ibidem, p. 117.

²⁰⁵ Texto original: “Many of these films resonate with and can be read within the history of the social and political struggles and context of their period. In this way, film can help interpret the social and political history of an era, and contextualizing films in their matrix of production, distribution, and reception can help illuminate the multiple and sometimes contradictory meanings and effects of specific films, genres, and filmmakers. [...] Often, Oscar-winning films reflect the mood and zeitgeist of an era, as when during the relatively peaceful and prosperous 1990s feel-good years affirmative films like *Forrest Gump* (1994), *Titanic* (1997), and *Shakespeare in Love* (1998) won Oscars. By contrast, films like the Academy Award winning productions of the last three years of the Bush-Cheney administration – *Crash* (2005), *The Departed* (2006), and *No Country for Old Men* (2007) – reflect a more anxiety ridden era, when events appear out of control, violence is rampant, and socioeconomic insecurities and crises are intensifying”. Cf. KELLNER, 2010, op. cit., p. 12.

Dessa forma, ao realizarmos uma breve comparação sobre indicações e premiações entre filmes conservadores e filmes liberais durante a era Bush, podemos perceber a discrepância dos números. *Falcão Negro em Perigo* teve um total de 37 indicações em diversas premiações, tendo ganhado em apenas 10 oportunidades, dentre elas os *Oscars* de *Melhor Edição* e *Melhor Som* em 2002. *Fomos Heróis* foi ainda mais desprestigiado: apenas cinco indicações ao todo, nenhuma ao *Oscar*, e três prêmios recebidos. Por outro lado, o liberal *Boa Noite e Boa Sorte* recebeu um total de impressionantes 127 indicações em diversas premiações, sendo seis indicações ao *Oscar* – *Melhor Filme* (Grant Heslov), *Melhor Ator Principal* (David Strathairn), *Melhor Diretor* (George Clooney), *Melhor Roteiro Original* (George Clooney e Grant Heslov), *Melhor Fotografia* (Robert Elswit) e *Melhor Direção de Arte* (James D. Bissell e Jan Pascale) – e quatro ao *Globo de Ouro* (*Melhor Filme Dramático*, *Melhor Diretor de Cinema* (George Clooney), *Melhor Ator de Cinema – Drama* (David Strathairn) e *Melhor Roteiro de Cinema*). Dessas 127 indicações, *Boa Noite e Boa Sorte* saiu como vencedor e recebeu 38 prêmios. Essa discrepância no número de indicações e premiações entre filmes com discursos conservadores e filmes com discursos liberais pode ser explicada, de acordo com Kellner, pelo contexto político e social daquele momento. Segundo o autor, ao longo da era Bush, especialmente nos últimos anos dessa administração, os filmes com discursos conservadores, que abordavam, por exemplo, o Iraque e o terrorismo, passaram a não ir muito bem nem nas bilheterias, o que poderia sugerir uma fadiga do público com os rumos da política da era Bush-Cheney.²⁰⁶ Por esse motivo, de acordo com Kellner, filmes com discursos mais liberais passaram a dominar as premiações. Para demonstrar isso, Kellner usa como exemplo a cerimônia do *Oscar* de 2005, na qual, como foi mencionado, *Boa Noite e Boa Sorte* teve seis indicações, incluindo de *Melhor Filme*. Segundo Kellner:

[...] em 2005 “message movies” [“filmes reflexivos”] dominaram as nomeações de *Melhor Filme*, incluindo *Brokeback Mountain* [*O Segredo de Brokeback Mountain*], *Capote*, *Crash* [*Crash – No Limite*], *Munique* e *Good Night, e Good Luck* [*Boa Noite e Boa Sorte*]. Enquanto as massas não se voltaram para esses filmes por escapismo, membros sérios da comunidade de produção, críticos, e as audiências se

²⁰⁶ Ibidem, p. 12.

voltaram para essas visões cinematográficas para um discernimento do caos contemporâneo [tradução nossa].²⁰⁷

Apesar da relevância em analisar as indicações e as premiações de um filme, isso não é suficiente, no entanto, para compreendermos como foi a sua recepção pela opinião pública. É necessário analisar também as opiniões da crítica cinematográfica e também do público geral. Nesse sentido, o website *Rotten Tomatoes*, criado em 1998, é uma grande ferramenta que auxilia nesses estudos e análises sobre a recepção de filmes, pois ele reúne as avaliações e opiniões críticas tanto de jornalistas especializados e de críticos cinematográficos profissionais, quanto da ampla audiência não especializada.²⁰⁸ Como o website é reconhecido, especialmente nos Estados Unidos, como um agregador de críticas de cinema e televisão, e como uma das fontes mais confiáveis no recolhimento de dados sobre a recepção de produtos da indústria cinematográfica e televisiva, acreditamos que ele é de grande valia e uma excelente ferramenta no auxílio do estudo sobre a aceitação ou não de um filme pela opinião pública daquela sociedade.

Partindo desse pressuposto, ao se iniciar uma averiguação dos dados de recepção de *Boa Noite e Boa Sorte* através do *Rotten Tomatoes*²⁰⁹, já se descobre que o filme foi aclamado pela crítica logo após o seu lançamento, sendo classificado pelo website como o “*Melhor Filme Avaliado em Lançamento Limitado*” (“*Best Reviewed Film in Limited Release*”) do ano de 2005, quando obteve uma classificação positiva de 93%, com base nas avaliações de 220 críticos, das quais 205 foram opiniões positivas e 15 opiniões negativas. E se levarmos em consideração apenas as avaliações dos principais críticos (“*Top Critics*”) que colaboram com o website, essa classificação é ainda maior, com 96% de avaliações positivas, com base nas opiniões de 48 críticos, dos quais apenas dois avaliaram negativamente o filme de Clooney.²¹⁰ Tanto que o resumo das avaliações feito pelo website, chamado de “consenso das críticas”, define o filme da seguinte forma: “Uma apaixonada e concisa aula cinematográfica de

²⁰⁷ Texto original: “[...] in 2005 “message movies” dominated the Best Picture nominations, including *Brokeback Mountain*, *Capote*, *Crash*, *Munich*, and *Good Night, and Good Luck*. While the masses did not turn to these movies for escapism, serious members of the production community, critics, and audiences turned to these cinematic visions for insight into the contemporary morass”. Cf. *Ibidem*, p. 12.

²⁰⁸ Para saber mais, veja em: <<https://www.rottentomatoes.com/>>.

²⁰⁹ Todos os dados sobre a recepção de *Boa Noite e Boa Sorte*, desde notas, avaliações, comentários e críticas, tanto positivas, quanto negativas, presentes no website *Rotten Tomatoes*, podem ser conferidos em: *Good Night, And Good Luck (2005)*. Rotten Tomatoes. Disponível em: <https://www.rottentomatoes.com/m/1152019_good_night_and_good_luck?>. Acesso em: 20 jan. 2018.

²¹⁰ Cf. VO, Alex. *10 Years of Golden Tomatoes – Looking back on current and past winners*. Rotten Tomatoes. Disponível em: <<https://editorial.rottentomatoes.com/article/10-years-of-golden-tomatoes/>>. Acesso em: 20 jan. 2018.

educação cívica, *Boa Noite e Boa Sorte* tem muito a dizer sobre o clima político e cultural de hoje, e seu elenco é estelar” (tradução nossa).²¹¹

Se compararmos esses dados de *Boa Noite e Boa Sorte* com os dados dos filmes conservadores que estamos utilizando nesse exercício comparativo, constata-se que nenhum deles teve uma recepção tão positiva pela crítica especializada quanto *Boa Noite e Boa Sorte*. *Falcão Negro em Perigo* obteve uma classificação positiva de 76%, com base num total 171 de avaliações, das quais 41 foram negativas, devendo ainda ser ressaltado que o filme recebeu 49 avaliações críticas a menos que *Boa Noite e Boa Sorte* e obteve ainda assim 26 críticas negativas a mais do que o filme de Clooney.²¹² Já *Fomos Heróis* recebeu uma classificação positiva ainda mais baixa, com apenas 63%, de um total de 144 avaliações (76 a menos que o filme de Clooney), sendo 53 negativas (38 críticas negativas a mais).²¹³

Analisando separadamente as principais críticas positivas de *Boa Noite e Boa Sorte* no website *Rotten Tomatoes*, percebemos tanto elogios à direção de George Clooney e à atuação de David Strathairn, em sua interpretação de Edward Murrow, quanto comentários positivamente surpresos sobre a qualidade do filme de Clooney, apesar de sua curta duração de apenas 93 minutos, aproximadamente. Sobre a atuação de Strathairn, Bruce Newman, do *San Jose Mercury News*, observou: “Raramente movendo um músculo facial, exceto para exalar fumaça e enxofre, Strathairn recaptura maravilhosamente o estilo inexpressivo de entrega de Murrow” (tradução nossa).²¹⁴ Sobre a direção de Clooney, a jornalista do *Houston Chronicle* Amy Biancolli declarou: “Como ator, George Clooney é frequentemente comparado com estrelas *vintage* como Cary Grant, mas com seu último trabalho ele se alinha com os grandes diretores da história” (tradução nossa).²¹⁵ “O filme de George Clooney sobre o jornalista da CBS, Edward R. Murrow, é um ensaio apaixonado e pensativo sobre poder, sobre contar a verdade e sobre responsabilidade” (tradução nossa),²¹⁶ declarou A.O. Scott,

²¹¹ Texto original: “A passionate and concise cinematic civics lesson, *Good Night, And Good Luck* has plenty to say about today's political and cultural climate, and its ensemble cast is stellar”. Cf. *Good Night, And Good Luck* (2005). Rotten Tomatoes. Disponível em:

<https://www.rottentomatoes.com/m/1152019_good_night_and_good_luck?>. Acesso em: 20 jan. 2018.

²¹² Cf. *Black Hawk Down* (2001). Rotten Tomatoes. Disponível em:

<https://www.rottentomatoes.com/m/black_hawk_down>. Acesso em: 20 jan. 2018.

²¹³ Cf. *We Were Soldiers* (2002). Rotten Tomatoes. Disponível em:

<https://www.rottentomatoes.com/m/we_were_soldiers>. Acesso em: 20 jan. 2018.

²¹⁴ Texto original: “Rarely moving a facial muscle except to exhale smoke and brimstone, Strathairn wonderfully recaptures Murrow's deadpan delivery style”. Cf. *Good Night, And Good Luck* (2005). Rotten Tomatoes. Disponível em: <https://www.rottentomatoes.com/m/1152019_good_night_and_good_luck?>. Acesso em: 20 jan. 2018.

²¹⁵ Texto original: “As an actor, George Clooney is often compared with vintage stars like Cary Grant, but with his latest work he aligns himself with history's great directors”. Cf. *Ibidem*.

²¹⁶ Texto original: “George Clooney's film about the CBS newsman Edward R. Murrow is a passionate, thoughtful essay on power, truth-telling and responsibility”. Cf. *Ibidem*.

jornalista do *New York Times*. “Este é um filme fascinante do início ao fim, dirigido pelo Sr. Clooney com admirável autoconfiança, e 90 minutos milagrosos” (tradução nossa),²¹⁷ concluiu Rex Reed, do *New York Observer*.

Outros críticos preferiram chamar a atenção sobre a relevância do filme para uma análise reflexiva no diz respeito especialmente à prática jornalística e à mídia de modo geral, apontando o filme de Clooney como um dos melhores já feitos sobre esse assunto. Para Joe Williams, do *St. Louis Post-Dispatch*, *Boa Noite e Boa Sorte* foi “o melhor filme do ano. Mais importante, é um dos filmes mais patrióticos já feitos” (tradução nossa).²¹⁸ “*Boa Noite e Boa Sorte* está em pé, alto, sólido, impressionante e expressivo, juntando-se não somente aos melhores filmes sobre jornalismo, mas também àqueles [filmes] sobre os americanos de verdade” (tradução nossa),²¹⁹ afirmou Terry Lawson, do *Detroit Free Press*. Segundo Jack Mathews, do *New York Daily News*, “o maior filme pequeno do ano – e um dos melhores de todos os tempos sobre os meios de comunicação” (tradução nossa).²²⁰ “Eu achei ser um dos filmes mais inteligentes e perspicazes já feitos sobre o jornalismo televisivo e sobre a prática profundamente não norte-americana de rotular os dissidentes como traidores” (tradução nossa),²²¹ concluiu Richard Roeper, do *Ebert & Roeper*, fazendo referência aos valores defendidos por Murrow e representados no filme, como liberdade de pensamento e liberdade de imprensa.

Além disso, outros críticos classificaram positivamente *Boa Noite e Boa Sorte* pelas questões políticas abordadas pelo filme, tanto pela forma como foi recriada a atmosfera da época do macarthismo e sua caça às bruxas, quanto pelas referências que o filme faz ao seu presente, durante a chamada era Bush-Cheney. “Não há sensação de nostalgia para o filme, nem romantismo melancólico ou anseio. Em vez disso, o filme tem uma dura e séria vitalidade – uma sensação de imediatismo e urgência que faz parecer que poderia estar acontecendo agora mesmo” (tradução nossa),²²² constatou Rene Rodriguez, do *Miami Herald*. E como já demonstramos anteriormente, de fato estava acontecendo mesmo algo no mínimo

²¹⁷ Texto original: “This is a mesmerizing film from start to finish, directed by Mr. Clooney with admirable self-assurance, and a miraculous 90 minutes”. Cf. Ibidem.

²¹⁸ Texto original: “The best film of the year. More important, it's one of the most patriotic movies ever made”. Cf. Ibidem.

²¹⁹ Texto original: “*Good Night, and Good Luck* stands, tall, solid, impressive and expressive joining not only the best films about journalism, but also those about real Americans”. Cf. Ibidem.

²²⁰ Texto original: “The biggest little movie of the year -- and one of the best ever about the news media”. Cf. Ibidem.

²²¹ Texto original: “I found it to be one of most intelligent and insightful movies ever made about the television news business and about the profoundly un-American practice of labeling dissenters as traitors”. Cf. Ibidem.

²²² Texto original: “There's no sense of nostalgia to the picture, no wistful romanticism or longing. Instead, the movie has a steely, dead-serious vitality – a sense of immediacy and urgency that makes it seem it could be happening right now”. Cf. Ibidem.

similar durante a era Bush-Cheney. De acordo com Roger Ebert, *Chicago Sun-Times*, “a mensagem de Clooney é clara: o assassinato de personagem é errado, McCarthy era um valentão e um mentiroso, e devemos estar vigilantes quando o imperador não tem roupas e se envolve na bandeira” (tradução nossa),²²³ assim como o presidente Bush não tinha evidências reais que legitimassem a ofensiva ao Iraque, mas apelou para o patriotismo e disseminou o medo entre a população dos Estados Unidos para realizar essa invasão mesmo assim. Como concluiu Tom Long, do *Detroit News*, “a triste conclusão de *Boa Noite [e Boa Sorte]* é que, embora não tenhamos mais espaço para ‘Murrows’ neste mundo, o potencial para ‘McCarthys’ permanece. Nesse caso, boa sorte de fato!” (tradução nossa).²²⁴

Como se pode perceber, críticas positivas da imprensa especializada não faltam nem um pouco no caso de *Boa Noite e Boa Sorte*. Encontrar outras críticas positivas sobre o filme feitas na época de seu lançamento, além daquelas publicadas no website *Rotten Tomatoes*, também não é nada difícil. Outro exemplo que podemos dar é o dos apresentadores do programa de televisão *ABC At The Movies*, Margaret Pomeranz e David Stratton, os quais deram cada um cinco estrelas ao filme, fazendo de *Boa Noite e Boa Sorte* o único filme, junto com *O Segredo de Brokeback Mountain*, a receber essa pontuação dos apresentadores em 2005. Pomeranz e Stratton elogiaram Clooney por sua obra, a qual descreveram como “linda e importante” para o presente. Pomeranz comentou, em 2005, que *Boa Noite e Boa Sorte* “é tão importante, porque trata-se de coisas que são realmente vitais hoje, como a responsabilidade da imprensa e a análise do papel da imprensa na formação da opinião” (tradução nossa).²²⁵ Por sua vez, Stratton observou que o filme, “embora esteja em preto e branco, não há nada monocromático sobre a paixão de Clooney por seu assunto ou a importância de sua mensagem” (tradução nossa).²²⁶ Outro exemplo de uma opinião positiva sobre o filme de Clooney foi a do jornalista do jornal *The Guardian*, Alex von Tunzelmann, que escreveu uma crítica sobre o filme já em 2015. Apesar de dar nota “B+” (algo equivalente a uma nota 8,0 numa escala até 10,0) para o filme no quesito “*Entretenimento*” e nota “A-” (equivalente a uma nota 9,0) no quesito “*História*”, Tunzelmann chega ao veredito de que “*Boa Noite e Boa*

²²³ Texto original: “Clooney’s message is clear: Character assassination is wrong, McCarthy was a bully and a liar, and we must be vigilant when the emperor has no clothes and wraps himself in the flag”. Cf. Ibidem.

²²⁴ Texto original: “The sad conclusion of *Good Night* is that while we have made no more room for ‘Murrows’ in this world, the potential for ‘McCarthys’ lingers. In which case, good luck indeed”. Cf. Ibidem.

²²⁵ Texto original: “[The film] is so important, because it’s about things that are really vital today, like the responsibility of the press and examining the press’ role in forming opinion”. Cf. *Good Night, and Good Luck*. Wikipedia. Disponível em: <https://en.wikipedia.org/wiki/Good_Night,_and_Good_Luck>. Acesso em: 20 jan. 2018.

²²⁶ Texto original: “Though [the film] is in black-and-white, there’s nothing monochromatic about Clooney’s passion for his subject or the importance of his message”. Cf. Ibidem.

Sorte é um filme sofisticado, bem pesquisado e lindamente produzido sobre o Medo Vermelho dos anos 1940 e 1950 – e um momento compreensível de vingança de Hollywood sobre Joseph McCarthy” (tradução nossa).²²⁷

Poderíamos mencionar aqui diversas outras opiniões e críticas positivas de *Boa Noite e Boa Sorte*. Contudo, para uma verdadeira análise completa sobre a recepção de um filme, é necessário também que sejam abordadas as críticas negativas sobre ele. No caso das duas únicas avaliações negativas presentes no website *Rotten Tomatoes*, uma delas se concentrou em criticar a representação feita pelo filme de Clooney dos acontecimentos ocorridos nos anos 1950, durante o período do macarthismo. De acordo com Stephen Hunter, do *Washington Post*, “o filme, portanto, é como a visão de uma criança desses eventos, sem problemas pela complexidade, com fome de mito e simplicidade” (tradução nossa).²²⁸ Já a segunda crítica, feita por Jonathan Rosenbaum, do *Chicago Reader*, foi direcionada especialmente ao modo como as imagens de arquivo foram utilizadas por Clooney durante o filme. Segundo Rosenbaum, *Boa Noite e Boa Sorte* “é uma maneira interessante de representar o passado, embora o uso de espaço, atores e imagens de arquivo pareça mais teatral do que cinematográfico” (tradução nossa).²²⁹

Além dessas críticas, o próprio Alex von Tunzelmann mencionou, ao longo de seu artigo sobre o filme de Clooney, que *Boa Noite e Boa Sorte* foi criticado por alguns, durante seu lançamento, por fazer de Murrow um herói muito simplista, pois enquanto a maioria dos filmes históricos simplificam as coisas, este não santifica completamente o seu protagonista,²³⁰ como aparentemente parte da audiência esperava, já que Murrow é um ícone do jornalismo televisivo nos Estados Unidos e um ídolo para muitos, inclusive para Clooney. Ironicamente, talvez a principal crítica negativa ao filme de Clooney – sem falar de ser uma das mais agressivas e vorazes – condenou *Boa Noite e Boa Sorte* alegando justamente que o filme endeusava e glorificava a imagem de Murrow. Dentre as várias críticas feitas por Jack Shafer, colunista da revista online *Slate*, ao filme *Boa Noite e Boa Sorte*, em outubro de 2005,

²²⁷ Texto original: “*Good Night, and Good Luck* is a sophisticated, well-researched and beautifully made movie about the Red Scare of the 1940s and 50s – and an understandable moment of Hollywood revenge on Joseph McCarthy”. Cf. TUNZELMANN, Alex von. *Good Night, and Good Luck: attack on McCarthyism simplifies but satisfies*. The Guardian, mar. 2015. Disponível em: <<https://www.theguardian.com/film/filmblog/2015/mar/30/good-night-and-good-luck-george-clooney-edward-murrow-reel-history>>. Acesso em: 20 jan. 2018.

²²⁸ Texto original: “The film, therefore, is like a child's view of these events, untroubled by complexity, hungry for myth and simplicity”. Cf. *Good Night, And Good Luck (2005)*. Rotten Tomatoes. Disponível em: <https://www.rottentomatoes.com/m/1152019_good_night_and_good_luck?>. Acesso em: 20 jan. 2018.

²²⁹ Texto original: “It's an interesting way to represent the past, though the use of space, actors, and archival footage seems more theatrical than cinematic”. Cf. *Ibidem*.

²³⁰ Cf. TUNZELMANN, op. cit.

uma das que mais se destacaram foi o modo de como Murrow foi representado no filme, além da própria relevância de Murrow para a derrubada de McCarthy, que segundo Shafer, foi representada no filme de maneira superestimada, mas que na realidade teria sido mínima. Sobre essa suposta veneração à imagem de Murrow em *Boa Noite e Boa Sorte*, Shafer disparou:

Se Jesus Cristo já não satisfaz seu desejo de adorar um homem como deus, eu sugiro que você compre um ingresso para *Boa Noite e Boa Sorte*, o novo filme sobre o lendário editor da *CBS News*, Edward R. Murrow. O Murrow de *Boa Noite e Boa Sorte* queima cigarros como incenso de altar. Ele fala em um barulho ressoante e piedoso. E ele atravessa a maior história já contada sobre a caçada do caçador de comunista, o senador Joseph R. McCarthy, como um homem que carrega todos os pecados do mundo. Obviamente, Murrow não era nenhum deus. De fato, ele não deve ser considerado o santo padroeiro da transmissão de notícias que seus fãs, entre eles o diretor de *Boa Noite e Boa Sorte* George Clooney, fazem com que ele seja. [...] *Boa Noite e Boa Sorte*, um docudrama que enfrenta Murrow contra McCarthy, aumenta a veneração para níveis celestiais [tradução nossa].²³¹

A crítica de Shafer se baseia em seu argumento de que Clooney e Heslov teriam ignorado propositalmente em suas pesquisas para fazer o filme um vasto material que iria comprometer a tese e a visão de Murrow que eles quiseram criar com seu “ingênuo roteiro”, fazendo uma clara referência e citando as novas evidências que surgiram sobre o período do macarthismo, especialmente as relacionadas ao *Projeto Venona*. O autor chega a citar o caso de Annie Lee Moss, um dos casos representados no filme, e também já foi abordado anteriormente aqui. Shafer condena Clooney, alegando que o escritor e diretor conhecia as novas evidências contra Moss, e mesmo assim escolheu ignorá-las para não comprometer o discurso pretendido por seu filme.

²³¹ Texto original: “If Jesus Christ no longer satisfies your desire to worship a man as god, I suggest you buy a ticket for *Good Night, and Good Luck*, the new movie about legendary CBS News broadcaster Edward R. Murrow. *Good Night, and Good Luck*'s Murrow burns cigarettes like altar incense. He speaks in a resonant, godly rumble. And he plods through the greatest story ever told about the hunting of communist hunter Sen. Joseph R. McCarthy like a man carrying all the world's sins. Of course, Murrow was no god. Point of fact, he shouldn't be regarded as the patron saint of broadcast news his fans, among them *Good Night, and Good Luck* director George Clooney, make him out to be. [...] *Good Night, and Good Luck*, a docudrama that pits Murrow against McCarthy, escalates the veneration to heavenly levels”. Cf. SHAFER, Jack. *Edward R. Movie – Good Night, and Good Luck and bad history*. Slate, parte 1 de 2, out. 2005. Disponível em: <http://www.slate.com/articles/news_and_politics/press_box/2005/10/edward_r_movie_2.html>. Acesso em: 20 jan. 2018.

Além disso, Shafer defende que, na realidade, o programa de Murrow não teria contribuído tanto assim para a queda de McCarthy, alegando que Murrow demorou muito para se posicionar contra o senador. Segundo Shafer, o próprio Jack Gould, colunista do *New York Times* nos anos 1950 – e que inclusive foi citado e teve uma de suas colunas lida numa parte do filme de Clooney (ver APÊNDICE I, sequência 10) –, durante uma entrevista para Edwin R. Bayley nos anos 1980, recordou uma conversa com Murrow onde o apresentador do *See It Now* teria dito “Eu não fiz nada. Scotty Reston [colunista do *Times*] e muitos caras estão escrevendo assim, dizendo as mesmas coisas, há meses, há anos. Estamos trazendo a retaguarda” (tradução nossa).²³²

No entanto, como já foi mencionado, o próprio Clooney reconheceu, no material extra do filme em *Blu-Ray*, que muitos escritores já se posicionavam contra McCarthy na época (inclusive alguns são mencionados no filme), mas que grandes jornalistas televisivos não. Porém, Shafer minimiza qualquer contribuição que Murrow tenha feito. Para ele, a maior contribuição para a derrubada de McCarthy foi da rede de telecomunicação *ABC*, que, apesar de suas dificuldades, decidiu transmitir ao vivo e por 36 dias as audiências do Exército contra McCarthy, enquanto a rede *CBS* de Murrow se recusou em exibir as audiências completas.

Além disso, Shafer identificou a presença no filme de certas distorções dos fatos, condenando os produtores por isso. O maior exemplo alegado por Shafer foi a impressão que o filme deu, numa de suas cenas finais, de que Murrow e seu parceiro Fred Friendly teriam sido punidos pelo chefe executivo da *CBS*, William Paley, devido ao programa que eles fizeram sobre McCarthy, com uma redução da frequência do programa deles *See It Now*, o qual passaria a ser de uma hora de duração, mas com menor frequência, e em outro horário. Shafer desmente isso, e argumenta que o show manteve-se em meio horário, semanalmente e em horário nobre.²³³

Em sua insistente busca por negatizar a imagem de Murrow, Shafer chega a criticar o filme de Clooney por ele não mencionado alguns fatos da vida de Murrow que contribuiriam para desmistificar o mito do grande apresentador e jornalista. Segundo o autor, a biografia de Murrow foi construída com base em falsas informações e em mentiras que o próprio Murrow criou, ao longo de sua vida, para conseguir empregos ou outros benefícios profissionais e materiais, tendo mentido, por exemplo, sua idade, sua formação profissional e experiências

²³² Texto original: “I didn’t do anything. [*Times* columnist] Scotty Reston and lot of guys have been writing like this, saying the same things, for months, for years. We’re bringing up the rear”. Cf. *Ibidem*.

²³³ Cf. SHAFER, Jack. *Edward R. Movie – Good Night, and Good Luck and bad history*. Slate, parte 2 de 2, out. 2005. Disponível em: <http://www.slate.com/articles/news_and_politics/press_box/2005/10/edward_r_movie.html>. Acesso em: 20 jan. 2018.

trabalhistas anteriores. Contudo, segundo o autor, Clooney não abordou nada disso em seu filme por estar muito cego de amor por Murrow.²³⁴

Por fim, Shafer finaliza sua crítica à *Boa Noite e Boa Sorte* condenando justamente o que o filme de Clooney tem de mais valioso e significativo: o seu discurso sobre o presente. O autor discorda totalmente da análise de Clooney de que o jornalismo e a mídia dos Estados Unidos nos anos 2000 seria irresponsável e parcial, ao não ter a capacidade (ou sequer a vontade) de questionar o governo. De acordo com o autor:

Se eu julguei corretamente, *Boa Noite e Boa Sorte* pretende servir como uma parábola para nossos tempos e não uma lição de história. Seus produtores querem que encontremos “ressonância” contemporânea no filme e concluamos que, em comparação com os gigantes de 1954, os jornalistas modernos têm estado intimidados por aqueles no poder político. Que fácil, clichê de Hollywood. O jornalismo melhorou muito desde 1954, certamente eclipsando os gostos da produção de TV sobrevalorizada de Edward R. Murrow, e os repórteres de hoje são mais independentes e dispostos a confrontar administrações presidenciais e poderosas figuras políticas do que Murrow e seus meninos jamais foram [tradução nossa].²³⁵

Como podemos perceber, muitas das críticas feitas por Shafer acabam dialogando com discursos extremamente conservadores, como os da já mencionada Ann Coulter, por exemplo. Shafer não apenas faz uma militância em prol de um revisionismo da imagem de McCarthy, especialmente quando ele deixa claro que a prioridade de Clooney deveria ter sido abordar as novas evidências do *Projeto Venona*, e não os desrespeitos aos direitos civis e às liberdades individuais dos cidadãos estadunidenses, mas faz também um discurso conservador sobre o seu presente, defendendo a política antiterrorista da administração Bush-Cheney. Isso fica evidente especialmente quando ele retoma o caso de Milo Radulovich, também abordado no filme de Clooney (ver APÊNDICE I, sequências 2, 3, 4 e 12), e critica Murrow por esse não ter feito nenhum esforço, segundo Shafer, para explorar se o militar da Aeronáutica dos Estados Unidos Milo Radulovich poderia ser mesmo uma ameaça à nação se os membros de

²³⁴ Cf. *Ibidem*.

²³⁵ Texto original: “If I judge it correctly, *Good Night, and Good Luck* intends to serve as a parable for our times and not a history lesson. Its makers want us to find contemporary “resonance” in the film and conclude that, compared to the giants of 1954, modern journalists have been cowed by those in political power. What a facile, Hollywood cliché. Journalism has improved vastly since 1954, certainly eclipsing the likes of Edward R. Murrow’s overrated TV output, and today’s reporters are more independent and willing to confront presidential administrations and powerful political figures than Murrow and his boys ever were”. Cf. *Ibidem*.

sua família fossem de fato colaboradores do comunismo. Nesse momento, Shafer refaz o seguinte questionamento feito pelo crítico de televisão Glenn Garvin, do *Miami Herald*, para reforçar o seu ponto de vista, demonstrando assim estar de acordo com a agenda de Washington naquele momento: “Nós estaríamos confortáveis estes dias com um oficial da Força Aérea com uma habilitação de segurança cujo pai pertencesse à Al-Qaeda?” [tradução nossa].²³⁶

Portanto, podemos constatar que a recepção de *Boa Noite e Boa Sorte* foi no geral bastante positiva pela crítica cinematográfica especializada. As poucas avaliações negativas obtidas pelo filme acabaram demonstrando ser parte de um discurso marcado fortemente de um lado pelo conservadorismo sobre o presente, e de outro pelo revisionismo do passado.

No entanto, um estudo sobre a opinião pública de uma sociedade em relação à recepção de uma obra cinematográfica não pode jamais desprezar a crítica da ampla audiência, do público não especializado. Obviamente, averiguar a opinião pública de uma audiência nacional não é algo tão simples assim. Uma das estratégias mais comuns é sempre analisar os números de bilheteria que o filme obteve, o que já foi feito inclusive ao longo dessa análise. Entretanto, isso não basta, pois mesmo que um filme tenha uma vasta audiência, isso não significa que ele foi bem recepcionado e avaliado positivamente por todos que o assistiram. E se essa averiguação já é uma tarefa muito difícil pensando numa escala nacional, seria ainda muito mais complexa se o objetivo aqui fosse outro além da opinião pública da sociedade estadunidense, devido ao potencial de alcance global do cinema de Hollywood.

Nesse sentido, mais uma vez recorreremos ao *Rotten Tomatoes* como uma ferramenta para facilitar a investigação de como foi a recepção de *Boa Noite e Boa Sorte* pelo público comum estadunidense. Afinal, o website é especializado em reunir uma base de dados e avaliações não apenas de críticos cinematográficos profissionais, mas também de críticas e avaliações amadoras, do público geral. Apesar de saber que evidentemente nem todo o universo de pessoas que assistiram ao filme tenham registrado sua avaliação e crítica no website, ainda assim pode ser adotada uma metodologia de análise metonímica, considerando, dessa forma, a parte pelo todo. Servindo como um termômetro, o website nos permite comparar essas duas categorias para que possamos chegar a uma conclusão sobre como foi a recepção de um filme e o seu impacto na opinião pública da sociedade em que ele foi produzido.

²³⁶ Texto original: “Would we be comfortable these days with an Air Force officer with a security clearance whose father belonged to al Qaeda?”. Cf. *Ibidem*.

Dessa forma, ao se analisar os dados da audiência de *Boa Noite e Boa Sorte* presentes no website *Rotten Tomatoes*, constata-se que o filme teve uma aprovação de 83% entre o público comum, índice baseado num total de 142,5 mil avaliações.²³⁷ Apesar do resultado positivo, se compararmos o filme de Clooney com os filmes de narrativas conservadoras que utilizamos anteriormente, percebemos que esses outros filmes não apenas receberam mais avaliações, o que já era esperado devido a sua bilheteria muito maior, como foi verificado, mas também obtiveram uma média de aprovação maior do que *Boa Noite e Boa Sorte*. Um exemplo disso foi o filme *Falcão Negro em Perigo*, o qual obteve uma aprovação de 88%, e isso num universo muito maior, com um total de 472,4 mil avaliações.²³⁸ Já *Fomos Heróis*, apesar de ter sido bastante desprestigiado pela crítica cinematográfica especializada, como foi constatado, ainda assim conseguiu um índice de aprovação de 84%, e isso também num universo maior do que o filme de Clooney, com um total de 203 mil avaliações.²³⁹ A superioridade de ambos os filmes de narrativas conservadoras, em relação ao filme de Clooney, também é verificada no número de comentários recebidos. Enquanto *Boa Noite e Boa Sorte* tem no website um total de 282 páginas de comentários, totalizando aproximadamente 5.640 comentários, *Fomos Heróis* possui 346 páginas, com cerca de 6.920 comentários, e, por sua vez, *Falcão Negro em Perigo* tem um impressionante total de 956 páginas, com aproximadamente 19.120 comentários. Como vimos em relação à bilheteria, essa superioridade não é tão surpreendente, devido às razões já discutidas.

Entretanto, mais do que os números e índices de aprovação, acreditamos ser essencial também uma análise do conteúdo de pelo menos algumas dessas avaliações do público geral, da mesma forma que foi feito com as críticas especializadas. Obviamente é inviável analisarmos mais de cinco mil críticas. Dessa forma, selecionamos apenas duas para serem analisadas, sendo uma positiva e outra negativa. Tais escolhas não foram, no entanto, aleatórias, mas sim de acordo com a relevância dos conteúdos dos comentários.

Uma crítica positiva que se destacou muito dentre as outras, foi a do espectador e usuário do website Michael Wilson, que captou precisamente o discurso sobre o presente e a crítica feita por Clooney em seu filme à administração do presidente Bush e à imprensa estadunidense dos anos 2000. Segundo o espectador:

²³⁷ Cf. *Good Night, And Good Luck (2005)*. Rotten Tomatoes. Disponível em: <https://www.rottentomatoes.com/m/1152019_good_night_and_good_luck?>. Acesso em: 20 jan. 2018.

²³⁸ Cf. *Black Hawk Down (2001)*. Rotten Tomatoes. Disponível em: <https://www.rottentomatoes.com/m/black_hawk_down>. Acesso em: 20 jan. 2018.

²³⁹ Cf. *We Were Soldiers (2002)*. Rotten Tomatoes. Disponível em: <https://www.rottentomatoes.com/m/we_were_soldiers>. Acesso em: 20 jan. 2018.

Este filme mostra exatamente a razão pela qual precisamos de uma imprensa livre. Quando o governo silencia ideias como fez na era McCarthy, uma imprensa livre pode ser uma importante ferramenta de dissidência. Isso é tão aplicável ao clima político de hoje quanto foi nos anos 1950 [tradução nossa].²⁴⁰

Já a crítica negativa que mais se destacou dentre as analisadas, foi a da espectadora e usuária do website Naomi Gonzalostein, que demonstrou claramente uma visão completamente conservadora e até revisionista, já que ela não apenas defende que McCarthy estava fazendo um bom serviço, mas também chega a desejar que McCarthy fosse senador hoje em dia. Além disso, a espectadora demonstrou uma visão em consonância com a de muitos eleitores do Partido Republicano atualmente, considerando os liberais e democratas como pessoas extremamente ricas e ligadas às grandes corporações financeiras, uma crítica que foi muito comum, por exemplo, durante a campanha da democrata Hillary Clinton, nas últimas eleições presidenciais, em 2016. De acordo com a espectadora:

Ver este filme me faz desejar que Joe McCarthy fosse senador agora e fizesse algo sobre esse horrível filme. O conhecimento da maioria das pessoas sobre a constituição dos EUA para na 1ª emenda. Se você acha que Joe McCarthy estava fazendo qualquer coisa para sufocar a liberdade de expressão da população, pense novamente. Se alguma coisa ele estava preservando. E por população eu me refiro as pessoas dos Estados Unidos, não apenas a um monte de homens sim contratados para informar a todos o que os privilegiados estavam planejando fazer. No momento em que Edward Murrow estava pulando seu lixo, as notícias da TV tinham se transformado em infomerciais, e qualquer tipo de refutação por alguém fora do círculo dos poucos escolhidos foi encontrado com violação constitucional – adivinhe qual/quais emenda(s), os parênteses devem dar uma pista – escárnio ou castigo definitivo. Muito para a liberdade de expressão. Para não desencorajar ninguém, mas mesmo se você é uma daquelas pessoas que realmente acreditam que a América NÃO é a terra dos livres e NÃO é a casa dos bravos, que todos os homens NÃO são criados iguais e que as grandes corporações e as pessoas que as possuem têm mais direitos sob a constituição do que o seu Joe comum, você não vai quer assistir a esse filme. É apenas uma longa bofetada por um monte de idiotas que viram algo que, obviamente, não estava indo a lugar nenhum e decidiram, com sua magnanimidade

²⁴⁰ Texto original: “This film highlights exactly why we need a free press. When the government silences ideas like they did in the McCarthy era, a free press can be an important tool of dissent. This is every bit as applicable to today’s political climate as it was to the 1950s”. Cf. *Good Night, And Good Luck Reviews*. Rotten Tomatoes. Disponível em: <https://www.rottentomatoes.com/m/1152019-good_night_and_good_luck/reviews/?type=user>. Acesso em: 20 jan. 2018.

egoísta, fazer uma montanha da colina do provérbio. Não há sorte aqui [tradução nossa].²⁴¹

Portanto, após analisar a recepção de *Boa Noite e Boa Sorte*, podemos concluir duas coisas. Primeiro, que a recepção por parte da crítica cinematográfica especializada foi amplamente positiva, com um baixíssimo índice de rejeição ao filme. Segundo, que a recepção por parte do público geral também foi majoritariamente positiva, apesar de não tanto quanto foi a recepção pela crítica. Nesse segundo grupo analisado, foi possível perceber uma resistência um pouco maior tanto aos valores defendidos pelo filme de Clooney, quanto pela representação do passado feita pelo escritor e diretor.

Além disso, em ambos os grupos analisados, percebemos claramente que a grande maioria das críticas negativas veio acompanhada de um forte discurso conservador, militarista, intolerante politicamente e até revisionista, tanto em relação ao passado, quanto em relação ao presente em questão, ou seja, a sociedade estadunidense durante os anos 2000. Isso apenas comprova os argumentos de Kellner, de que o cinema foi utilizado intensamente nessa sociedade como um campo de batalhas políticas e culturais entre a ideologia liberal e a conservadora.

Por fim, utilizando o conceito de *opinião pública* de Pierre Laborie, concluímos que a memória construída pelo discurso narrativo liberal de *Boa Noite e Boa Sorte* prevaleceu predominantemente na opinião pública da sociedade estadunidense. Sobre o passado, essa memória faz um trabalho de manutenção de uma versão sobre o macarthismo na qual o senador McCarthy perseguiu, julgou, condenou e destruiu as carreiras e as vidas de centenas de pessoas, muitas vezes injustamente e sempre passando por cima dos direitos dos cidadãos

²⁴¹ Texto original: “Watching this movie makes me wish Joe McCarthy is a senator now and would do something about this awful movie. Most people's knowledge of the US constitution stops at the 1st amendment. If you think Joe McCarthy was doing anything to stifle the populace's freedom of speech, think again. If anything he was preserving it. And by populace I do mean the people of the United States, not just a bunch of yes men hired to inform everybody what the privileged were planning on doing. By the time Edward Murrow was spouting his garbage, Tv news had devolved into infomercials, and any kind of rebuttal by someone outside the circle of the chosen few was met with constitutional violating – guess which amendment(s), the parentheses should give a clue – derision or outright castigation. So much for freedom of speech. Not to discourage anyone, but even if you are one of those people who truly believes America is NOT the land of the free and NOT the home of the brave, that all men are NOT created equal, and that large corporations and the people that own them have more rights under the constitution than your ordinary Joe, you will not want to watch this movie. It's just one long back slapping by a bunch of nitwits who saw something that was obviously going nowhere and decided, in their egotistic magnanimity, to make a mountain of the proverbial mole hill. No luck here”. Cf. *Good Night, And Good Luck Reviews*. Rotten Tomatoes. Disponível em: https://www.rottentomatoes.com/m/1152019-good_night_and_good_luck/reviews/?page=2&type=user. Acesso em: 20 jan. 2018.

estadunidenses. Essa narrativa permanece dominante, dessa forma, ainda na sociedade estadunidense, apesar de estar crescendo cada vez mais uma visão revisionista sobre aquele período e sobre a imagem do próprio McCarthy. E sobre o presente, a memória elaborada pelo filme faz uma defesa das liberdades individuais e dos direitos civis, exigindo ainda que a mídia seja imparcial e responsável. Podemos concluir que, tanto a crítica cinematográfica especializada quanto o público geral reconheceram, em sua predominância, essa memória e crítica sobre o presente, e que se identificaram com elas, especialmente devido as crescentes insatisfações com as políticas da era Bush-Cheney, já em seu segundo mandato na época. Desse modo, de acordo com o conceito proposto por Laborie, podemos afirmar que a opinião pública validou e legitimou a memória produzida por *Boa Noite e Boa Sorte* naquele momento da história dos Estados Unidos, tornando-a cada vez mais dominante, pelo menos durante aquele período. Afinal, as disputas de memórias nunca têm fim. Um aspecto que poderíamos apontar e que comprovaria a predominância, mesmo que temporária, dessa memória e desses valores liberais, foi justamente o fato da popularidade do presidente Bush despencar ao longo de seu segundo mandato, e, logo após do fim deste, um presidente democrata ter sido eleito e governado o país pelos oito anos que se seguiram.

CONCLUSÃO:

Como podemos perceber, o filme *Boa Noite e Boa Sorte* trouxe à tona novamente uma determinada memória sobre o período histórico chamado de macarthismo. Nela, o senador Joseph McCarthy é visto como alguém que perseguiu pessoas muitas vezes inocentes, sem provas e evidências suficientes para isso, e desrespeitando os direitos civis e as liberdades individuais desses cidadãos estadunidenses, tudo isso em nome do combate ao comunismo que, em tempos de Guerra Fria, ameaça, ironicamente, esses mesmos direitos, liberdades e valores democráticos que McCarthy estava desrespeitando, valores esses que os Estados Unidos sempre defenderam mundo afora, como um grande bastião da liberdade e da democracia. O filme de George Clooney reconstitui essa memória, ele aviva essa memória, impondo a lembrança à população dos Estados Unidos.

Mas por que foi necessário fazer essa reconstituição sobre a memória do macarthismo na primeira década dos anos 2000, em pleno século XXI? Como vimos, a partir do surgimento de novas evidências sobre as audiências presididas por McCarthy, assim como sobre o período do macarthismo em geral, muitas tornadas públicas apenas a partir dos anos 1990, uma corrente historiográfica revisionista ganhou força nos Estados Unidos. O macarthismo voltou a ser um tema debatido, e nessas disputas pela memória, especialmente entre o conservadorismo e o liberalismo, o cinema transformou-se num potente campo de batalhas.

Além disso, se retomarmos os conceitos de *espaço de experiência* e de *horizonte de expectativa* propostos por Reinhart Koselleck, podemos afirmar que o macarthismo era um *espaço de experiência* que já parecia totalmente superado e ultrapassado no início dos anos 2000. Não existia naquele momento na sociedade estadunidense um *horizonte de expectativas* de que seus direitos civis e liberdades individuais seriam mais uma vez desrespeitados pelo seu próprio governo. No entanto, a era Bush-Cheney transformou e redefiniu tanto as experiências quanto as expectativas. Mais uma vez, um governo passou a adotar as mesmas práticas macarthistas de perseguição, censura, disseminação do medo e da paranoia entre a população para legitimar suas políticas, e até a quebra do sigilo de informações particulares e pessoais dos seus cidadãos, tudo isso em nome, mais uma vez, do combate ao inimigo da nação, agora não mais o comunismo soviético, mas sim o terrorismo islâmico. Se o *espaço de experiência* do macarthismo voltou a ser relevante para o presente, o *horizonte de expectativa* também se transformou, tornando-se muito similar com o dos anos 1950: uma expectativa de

medo (antes de ataques nucleares soviéticos, agora de ataques terroristas), de ansiedade, de inquietude e até incredulidade e indignação com as políticas colocadas em prática pelo governo.

Dessa forma, o macarthismo do passado readquiriu uma importância significativa no presente a partir das políticas praticadas pelo presidente Bush durante os seus dois mandatos na primeira década dos anos 2000. Então, quando Clooney trouxe de volta essa memória de perseguições e injustiças cometidas por McCarthy nos anos 1950, ele estava mais interessado, como foi demonstrado anteriormente, em ressignificar essa memória de acordo com os interesses no presente, impedindo que outras ressignificações sobre essa memória e sobre esse *espaço de experiência* acontecessem.

Nesse sentido, acreditamos que o uso de imagens de arquivo, especialmente das imagens do próprio senador McCarthy, ao longo da narrativa cinematográfica de *Boa Noite e Boa Sorte*, foi fundamental para o sucesso dessa ressignificação da memória sobre o macarthismo. O *efeito de real* gerado pela apropriação de imagens de arquivo produziu uma *bricolagem da memória* entre as memórias do passado representadas nessas imagens de arquivo e as memórias do presente incorporadas nas imagens cinematográficas. Se as imagens de arquivo do macarthismo trazem consigo memórias sobre, por exemplo, a paranoia, o medo, as perseguições e os desrespeitos aos direitos individuais mais básicos do cidadão, as imagens cinematográficas fabricadas no presente trazem consigo memórias sobre essas mesmas questões que ocorriam nesse presente. Mesmo que o filme não aborde diretamente essas questões, o espectador que vivia nesse contexto consegue fazer quase que automaticamente essa ponte de sentido entre as diferentes temporalidades, ocorrendo assim uma fusão (“bricolagem”) dessas memórias.

Dessa forma, essa *bricolagem da memória*, que induzia o espectador contemporâneo da era Bush-Cheney a se identificar com as imagens de arquivo sobre o macarthismo, contribuiu também para o sucesso da alegoria que o filme fez em relação ao presente. Seguindo a tese de Robert Burgoyne, já mencionada, de que os filmes influenciam profundamente a organização de uma sociedade (especialmente os filmes baseados em temas históricos, já que eles são importantes instrumentos não oficiais de rememoração coletiva), Clooney buscou tanto impedir a amnésia e o desconhecimento das novas gerações sobre o que foi de fato o macarthismo, quanto impedir que um revisionismo elaborasse uma memória de que McCarthy estava certo em suas perseguições, e que elas eram necessárias para combater os inimigos da nação, o que iria colaborar para legitimação das políticas intervencionistas praticadas no presente.

Portanto, *Boa Noite e Boa Sorte* torna-se uma fonte de memória, auxilia no processo de rememoração ao elaborar uma narrativa sobre esse passado histórico, e, dessa forma, utiliza-se desse passado para agir politicamente no presente. O filme de Clooney exerce um importante papel na promoção de um debate público sobre algumas das questões mais sensíveis para a sociedade estadunidense dos anos 2000, especialmente as questões relacionadas às políticas da era Bush-Cheney e sobre os deveres e responsabilidades da mídia nessa sociedade.

Como foi observado, a recepção de *Boa Noite e Boa Sorte* pela crítica especializada e pelo público geral foi predominantemente positiva, demonstrando, portanto, que a memória e o discurso produzidos pelo filme foram bem aceitos na época de seu lançamento pela sociedade estadunidense. Entretanto, também foi observado que contundentes críticas foram feitas ao filme de Clooney, críticas essas marcadas fortemente pelo teor do conservadorismo e do revisionismo. Essas críticas eram, no entanto, aparentemente uma minoria naquele contexto, afinal o conservadorismo começou a perder cada vez mais força ao longo do segundo mandato do presidente Bush, caindo junto com a popularidade do então presidente devido principalmente aos fracassos de sua política externa. Ainda assim, essas críticas e rejeições ao discurso de *Boa Noite e Boa Sorte* também não podem ser desprezadas.

Talvez esse seja o maior mérito do filme de Clooney, afinal. *Boa Noite e Boa Sorte* conseguiu atingir, de maneiras diferentes, os dois grandes grupos ideológicos dos Estados Unidos. Os liberais saíram do cinema ovacionando o filme, aplaudindo Murrow, defendendo as liberdades individuais e os direitos civis, e desejando uma mídia mais imparcial e responsável. Já os conservadores nem ao cinema foram, e os poucos que quiseram assistir ao filme, só o fizeram para ver as imagens de McCarthy e desejar que os tempos áureos do macarthismo voltassem em pleno século XXI. Quem será o inimigo a ser caçado dessa vez? Não importa. Basta ter alguma justificativa, mesmo que fictícia. Essa foi a Doutrina Bush por oito anos, e ainda assim eles não aprenderam. Basta ver quem ganhou as eleições presidenciais dos Estados Unidos de 2016 e está sentado na cadeira presidencial da Casa Branca atualmente. Se isso será mais um retorno do *espaço de experiência* do macarthismo, como alguns críticos já apontam?²⁴² Não sabemos ao certo ainda, apesar de hoje o *horizonte de expectativa* mundo afora não ser tão otimista assim. Independente disso, o grande jornalista

²⁴² Veja, por exemplo: COHEN, Richard. *Trump is a modern-day McCarthy*. The Washington Post – Democracy Dies in Darkness, fev. 2018. Disponível em: <https://www.washingtonpost.com/opinions/trump-is-a-modern-day-mccarthy/2018/02/05/7805dfac-0aa2-11e8-8b0d-891602206fb7_story.html?utm_term=.0ed56caf62f0>. Acesso em: 05 fev. 2018.

Edward R. Murrow nos deu a solução, ainda lá nos anos 1950, para que nada parecido com o macarthismo jamais ocorra novamente.

Ninguém pode aterrorizar uma nação inteira, a menos que sejamos todos seus cúmplices (tradução nossa).²⁴³

A nossa história é o resultado dos atos que nós fazemos (...). De quem é a culpa? Não é tanto dele. Não foi ele quem criou esse cenário de medo. Tão somente o explorou com bastante sucesso. Cássio tinha razão: ‘Não é dos astros, caro Brutus, a culpa mas de nós mesmos’.²⁴⁴

Aparentemente, a lição ainda se faz necessária mais de meio século depois. Para que o fantasma do macarthismo e nem nada parecido não nos assombre nunca mais, basta apenas nós aprendermos a lição de Murrow. Até lá, parafraseando o jornalista e apresentador, “boa noite e boa sorte!”.

²⁴³ Texto original: “No one can terrorize a whole nation, unless we are all his accomplices – Edward R. Murrow”. Cf. “Descubra a inspiração por trás de Boa Noite, Boa Sorte” [Extras]. In: *Boa Noite e Boa Sorte*. Direção de George Clooney. Los Angeles, CA: Warner Independent Pictures (WIP), 2005. Blu-Ray.

²⁴⁴ Transcrição do discurso de Murrow. Ver APÊNDICE I, sequência 9.

APÊNDICE I:
Descrição da narrativa
cinematográfica de *Boa Noite*
e *Boa Sorte* (2005)²⁴⁵



Figura 1

➤ **SEQUÊNCIA 1²⁴⁶ (00min – 05min 25seg)²⁴⁷: Créditos iniciais, e introdução do protagonista Edward R. Murrow**

Título e créditos iniciais, acompanhados de música estilo jazz ao fundo. A sequência inicial do filme aborda a reunião no Teatro de Chicago, em 15 de outubro de 1958, do encontro anual da *Fundação e Associação de Diretores de Notícias do Rádio e da Televisão*. Logo percebemos a opção do diretor (já que o filme é de 2005), pela imagem em preto e branco.

Inicialmente, a sequência é marcada por vários planos *close-up* e inclusive planos detalhes,²⁴⁸ mostrando



Figura 2



Figura 3

²⁴⁵ Ficha técnica do filme – Estúdio: Warner Independent Pictures (WIP) / 2929 Productions / Davis-Films / Participant Productions / Redbus Pictures / Section Eight / Tohokushinsha Film. Distribuição: Warner Independent Pictures (WIP). Direção: George Clooney. Produção: Grant Heslov. Roteiro: George Clooney e Grant Heslov. Fotografia: Robert Elswit. Trilha Sonora: Jim Papoulis. Elenco principal (por ordem alfabética): Alex Borstein; Bruna Raynaud; Christoph Luty; David Paul Christian; David Strathairn; Dianne Reeves; Don Creech; Felix J. Boyle; Frank Langella; George Clooney; Glenn Morshower; Grant Heslov; Helen Slayton-Hughes; JD Cullum; Jeff Daniels; Jeff Hamilton; John Kepley; Joseph Dowd; Joyce Lasley; Katharine Phillips Moser; Matt Catingub; Matt Ross; Patricia Clarkson; Peter Jacobson; Peter Martin; Ray Wise; Reed Diamond; Robert Downey Jr.; Robert John Burke; Robert Knepper; Rose Abdo; Simon Helberg; Tate Donovan; Thomas McCarthy. Duração: 93 min. Ano de produção: 2005.

²⁴⁶ Concorde-se aqui com a seguinte definição de “sequência” proposta por Alexandre Valim: “Grosso modo, uma sequência é composta por um número de cenas ligadas por tempo, locação ou continuidade narrativa, que forma um episódio unificado em um filme. Pode-se dizer, portanto, que as sequências representam as grandes unidades que associadas por contiguidade e estruturadas de um modo determinado formam direta e imediatamente o texto fílmico”. Cf. VALIM, 2006, op. cit., p. 201.

²⁴⁷ Todas as marcações de *timecode* realizadas nessa análise foram demarcadas observando o tempo do filme de acordo com a versão oficial brasileira do DVD *Boa Noite e Boa Sorte*, lançada pela Warner Home Video, em março de 2006. Qualquer tentativa de localizar determinada sequência ou trecho em alguma outra versão do filme, pode resultar em variações nas marcações do *timecode*.

²⁴⁸ De acordo com as definições de Ismail Xavier, um plano é o que se conserva de cada tomada de cena, ou o que está entre dois cortes, e corresponde a determinado ponto de vista no que diz respeito a câmera e ao objeto filmado. De acordo com o ponto de vista são determinados fatores como posicionamento de câmera,

peças bem vestidas, com trajes de gala, conversando, bebendo, fumando e tirando fotografias.

Após a exibição do título do filme, um personagem ainda não apresentado (Sig Mickelson, interpretado por Jeff Daniels) começa a discursar no palco do teatro, fazendo uma



Figura 4

bela introdução da biografia da pessoa que todos estão ali para homenagear: Edward R. Murrow (David Strathairn), que aparece sozinho, fumando, olhando para umas anotações, enquanto ouve a introdução e aguarda para ser chamado para discursar. Após os efusivos aplausos ao ser anunciado, Murrow entra sério, e ao começo do seu discurso nota-se que ele está sério por

saber o que ele está prestes a dizer não agradará a todos ali presentes, além de poder trazer sérias consequências, especialmente para ele mesmo. Pelo fato do discurso de Murrow ser fundamental não apenas para a trama do filme (por refletir a ideologia do personagem), mas também para a própria motivação da produção do filme, de acordo com o seu contexto de produção, torna-se necessário transcrevê-lo integralmente:

O que vou dizer não deve agradar a ninguém. No fim, algumas pessoas talvez acusem este repórter de cuspir no próprio prato e a organização talvez seja acusada de acolher ideias hereges, perigosas. Mas a complexa estrutura das redes de televisão [sic], publicidade e patrocinadores não será abalada ou alterada. É meu dever usar de certa franqueza para falar com vocês, mensageiros, sobre o que está acontecendo no rádio e na televisão. Se o que eu disser for responsabilizado, sou eu o único responsável pelas minhas declarações.

A nossa história é o resultado dos atos que nós fazemos [sic]. Se houver historiadores daqui a 50 ou 100 anos e se houver material de uma semana das três emissoras, haverá provas em preto-e-branco e em cores da decadência, alienação e falta de cobertura da realidade que vivemos. Atualmente, nós estamos ricos, gordos, seguros e complacentes. Somos inclinados a evitar informações desagradáveis e perturbadoras. A nossa mídia reflete essa atitude. Mas, exceto se esquecer os lucros e reconhecer que a televisão está sendo usada para distrair, enganar, entreter e nos

bem como sua angulação e distância. Apresentando o conceito de plano, o autor passa a detalhar os tipos de planos existentes bem como, os *planos gerais, médios, americanos e close-up, detalhes*, entre outros. Nas palavras de Ismail Xavier, “o plano corresponde a cada tomada de cena, ou seja, à extensão do filme compreendida entre dois cortes, o que significa dizer que o plano é um segmento contínuo da imagem”. Cf. XAVIER, Ismail. *O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência*. RJ: Paz e Terra, 1984, p. 19.

isolar, então a televisão [sic] e os que a patrocinam, assistem e que nela trabalham terão uma visão bem diferente, mas tarde demais.²⁴⁹

Vale ressaltar que ao longo desse discurso de Murrow, a câmera mostra as reações, de no mínimo preocupação, da plateia no teatro ao ouvir as palavras de Murrow. Além disso,



Figura 5

na parte em que ele chama atenção para a sua única responsabilidade pelas suas declarações, o plano em questão trata-se de um contraplano, mostrando a reação das pessoas que compunham a equipe de Murrow no programa *See It Now* (as quais ainda serão apresentadas posteriormente no filme), para quem Murrow está olhando e discursando diretamente nesse momento.



Figura 6

➤ **SEQUÊNCIA 2 (05min 25seg – 12min 10seg):** *A redação do jornal e a influência do macarthismo*

A sequência começa com um texto de localização não apenas geográfica, mas também temporal: “*estúdios da CBS – Nova York, 14 de outubro de 1953*”. Ou seja, o filme volta no tempo em relação a sequência anterior, dando a entender que a primeira sequência será na verdade o desfecho da trama.

Nesta sequência, a movimentada redação do setor jornalístico da emissora *CBS* e o trabalho de seus jornalistas é o foco do que está sendo representado. Logo em seu início,

²⁴⁹ Necessita-se observar que essa e qualquer outra transcrição de um diálogo presente no filme foi transcrita de acordo com a legenda oficial presente na versão brasileira do DVD *Boa Noite e Boa Sorte*, lançada pela Warner Home Video, em março de 2006. As únicas alterações que foram feitas, sinalizadas pela expressão [sic], tornaram-se necessárias para corrigir alguns erros de português ou para melhorar a compreensão do sentido da frase.

enquanto a câmera, num plano contínuo, que percorre a redação do jornal, o filme corre verticalmente o seguinte texto informativo sobre o contexto político da época representada, para situar o espectador não familiarizado com a questão:

Nas décadas de 1940 e 1950, os EUA estavam preocupados com a ameaça do comunismo. O senador Joseph McCarthy fez uma denúncia pública, segundo a qual mais de 200 comunistas de carteirinha infiltraram no governo. Poucos jornalistas dispuseram-se a confrontar McCarthy, com medo de tornarem-se alvo de suas acusações.

A seguir, ao longo do confuso trabalho de vários funcionários da redação do jornal, são apresentados os personagens Shirley Wershba (Patricia Clarkson) e Joe Wershba (Robert Downey Jr.), aparentemente tensos, apesar de tentarem disfarçar. O motivo da tensão é relevado num diálogo permeado entre planos *close-up*: um documento de “*Juramento de Lealdade*” ao governo dos Estados Unidos que todos os repórteres da *CBS* estavam assinando, inclusive Murrow (o que claramente surpreende Shirley).



Figura 7

Sem revelar o conteúdo integral do documento, o filme deixa claro ainda assim que trata-se de um documento em que as pessoas jurariam nunca ter feito parte do Partido Comunista ou de um dos grupos presentes nas listas de “grupos subversivos”, o que deixa, especialmente Joe, muito confuso e atemorizado. Enquanto Shirley mostra-se preocupada se eles seriam considerados suspeitos caso não assinassem, Joe afirma que caso não assinassem eles seriam despedidos, recebendo a orientação de Shirley para assinar, para que eles pudessem contar a verdade para todo mundo.



Figura 8



Figura 9

A sequência segue seu curso, mostrando agora, em plano geral, uma sala de projeção onde estão os principais jornalistas e editores da *CBS* analisando um trecho em vídeo de uma das comissões presididas pelo senador McCarthy, sendo a imagem real, imagem de arquivo, assim como todas as imagens de McCarthy ao

longo do filme. Um plano *close-up* em Murrow mostra como ele analisa cautelosa e minuciosamente o discurso do senador. Ao término do vídeo, os jornalistas e editores começam a discutir onde e como usar o vídeo, e quais outras matérias iriam entrar nesse ou naquele programa. Quando todos os jornalistas saem da sala ao fim da reunião, restando apenas Murrow e seu companheiro de criação e de produção do programa *See It Now*, Fred W. Friendly (George Clooney), para debater qual seria o tema de um dos próximos programas, Murrow chama a



Figura 10

atenção de Fred para uma história que ele tinha tomado conhecimento no jornal *Detroit News* sobre um rapaz da cidade de Dexter, Michigan, chamado de Milo Radulovich, tenente da reserva da Aeronáutica que tinha acabado de ser expulso das Forças Armadas devido ao fato de seu pai ler um jornal sérvio, denúncia obscura (já que ninguém viu) feita pela própria Aeronáutica. Tão obscura, aparentemente, que nem houve o interesse de que ocorresse uma audiência de julgamento. Disseram ao rapaz que para ele manter seu emprego e evitasse um julgamento bastava que ele denunciasse seu pai e sua irmã, o que ele fez. Posteriormente, o filme explica que o tenente foi convidado a se demitir, mas se recusou. Um comitê de



Figura 11

investigação foi criado, e foi recomendada a sua expulsão da Aeronáutica. Interessado pela história, Murrow decide enviar dois jornalistas para investigar a história. Quando Friendly questiona se esse caso passaria pelo comitê de McCarthy, a resposta e a expressão de Murrow em primeiro plano demonstram que mesmo que o caso não fosse do comitê de McCarthy, tudo tinha relação com o

senador e sua cruzada de caça às bruxas.

➤ **SEQUÊNCIA 3 (12min 10seg – 16min 48seg):** *A relutância da CBS e a ameaça das Forças Armadas*

A terceira sequência começa também numa sala de projeção, só que agora de controle interno da *CBS*, numa reunião entre o executivo Sig Mickelson, Friendly e Murrow, em 19 de outubro de 1953. Em plano *close-up*, a tela de projeção com a imagem (em arquivo real) de Milo Radulovich sendo entrevistado pelos repórteres enviados por Murrow e Friendly. O depoimento gira em torno da ilegitimidade de Radulovich estar sendo acusado sem provas reais contra ele. Ao final do vídeo, Mickelson, em primeiro plano, visivelmente preocupado, afirma que aquela não era uma matéria imparcial, que abordasse os dois lados da questão e sem comentários. Friendly e Murrow tentam argumentar com ele que a Aeronáutica não deu uma declaração, que o lado do governo tem sido muito bem representado nos últimos meses (uma clara referência à McCarthy), que não havia justificativa para o que estavam fazendo com aquele rapaz e inclusive que dariam o mesmo tempo de resposta para os dois lados da questão. Mickelson, ainda em primeiro plano, mas agora claramente irritado, pergunta se eles percebem a situação em que eles estavam envolvendo a todos da emissora, deixando claro que discursos sobre todos eles estarem “no mesmo barco” era um insulto à sua pessoa e que ele precisaria conversar com o Sr. Paley (criador da *CBS*) e com a patrocinadora do programa de Murrow, que coincidentemente também tinha um contrato militar com as Forças Armadas, sobre uma “situação delicada” por causa da implicância de Murrow com McCarthy. Mesmo Murrow afirmando que não estavam atacando McCarthy, Mickelson afirma que eles estavam comprando uma briga.



Figura 12



Figura 13



Figura 14

Nesse momento, uma secretária interrompe a conversa para chamar Friendly, dizendo que o coronel Anderson estava ali para vê-lo. Quando Friendly sai da sala, Mickelson começa a dar outras sugestões de reportagens para Murrow, tentando fazê-lo mudar de ideia. Quando percebe ser inútil, concorda em falar com o Sr. Paley mas deixa claro que a patrocinadora não pagaria pela publicidade desse programa, muito menos a emissora. Sem

consultar Friendly, Murrow afirma que dividiria com ele o custo da publicidade de 3 mil dólares do programa, para que ele fosse realizado. Ambos deixam a sala, separadamente.

Enquanto isso, em seu escritório, Friendly conversa com dois oficiais das Forças Armadas, Coronel Anderson (Glenn Morshower) e Coronel Jenkins (Don Creech), sobre o caso Radulovich e a reportagem que ele e Murrow estavam fazendo, um diálogo com alternâncias entre primeiro plano e contraplano. Os militares, visivelmente irritados, reclamam que não viram todas as imagens da reportagem previamente e que, por isso, não teriam tempo hábil para checar e aprovar (ou não) a matéria, o que irrita Friendly, pois isso se trataria de uma censura, deixando claro que os militares tinham sido convidados para participar da reportagem, mostrando o lado das Forças Armadas, não para aprová-lo. O argumento do Coronel Anderson para a alegação de que Radulovich teria sido acusado sem provas é que Friendly não tinha visto o envelope com as provas, e por isso não poderia afirmar em sua matéria que Radulovich não era um perigo à segurança nacional, o que leva Friendly a perguntar quem é que teria visto, afinal, tais provas, tal envelope, e quem é que foi o responsável por considerar o acusado culpado. A resposta do Coronel Jenkins é que



Figura 15



Figura 16



Figura 17

eles (provavelmente esteja se referindo às Forças Armadas) sempre foram “amigos e aliados” de Murrow e da *CBS*, e aconselha Friendly (cuja reação está nessa hora sendo mostrada em primeiro plano) a reconsiderar a matéria, antes que eles fizessem algo que não pudesse ser desfeito, uma velada ameaça à Friendly, assim como ao direito de liberdade de pensamento e de expressão.

➤ **SEQUÊNCIA 4 (16min 48seg – 24min 33seg):** *O programa sobre o caso do tenente Milo Radulovich*



Figura 18



Figura 19

20 de outubro de 1953. A sequência começa não apenas com a referência da data, mas também com a câmera centrada em uma reprodução de imagem de arquivo do advogado de Radulovich dando uma entrevista sobre o absurdo que foi aquela condenação sem provas, sem testemunhas e sem um julgamento. Quando o trecho do vídeo termina, a câmera deixa a tela de projeção e começa a percorrer o ambiente, mostrando ao público que trata-se do setor de edição do setor jornalístico da CBS, com todos agitados e trabalhando freneticamente, terminando de editar trechos fílmicos para serem utilizados no programa, todos falando alto ao mesmo tempo, e todos preocupados com o tempo, pois em menos de três minutos voltariam do comercial para o último

bloco do programa de Murrow, no qual seria realizado um *voice over* (V.O.)²⁵⁰ ao vivo.

Nos bastidores a equipe toda olha com atenção para o estúdio e para as câmeras, restando apenas dez segundos para eles voltarem ao ar. A câmera enquadra Murrow em *close-up*, que se prepara e se concentra, uma contagem regressiva é iniciada, e em plano americano Murrow entra ao vivo olhando e dialogando com uma câmera que não é a mesma do filme. Ele começa a apresentar a história do tenente da Aeronáutica Milo Radulovich, e enquanto o faz, a câmera procura, em *close-up*, a reação de diversos personagens presentes no estúdio, que olham com atenção para Murrow, o qual termina sua introdução propondo examinar da melhor maneira possível o caso em questão. Enquanto a reportagem é mostrada, a câmera permanece em plano geral no estúdio, e em seguida se altera para planos americanos ora de Friendly, ora de Murrow, enquanto eles dialogam sobre o motivo da visita dos militares no dia anterior, e Friendly mente, afirmando que só Murrow sofreria uma auditoria pois ele, Friendly, tinha dito aos militares que tinha se negado a fazer a matéria. Ao brincar que Friendly sempre amarelava, este brinca de volta “melhor do que ser vermelho”.

²⁵⁰ *Voice Over* (voz sobreposta) é um termo que se aplica em todas as situações em que se ouve uma voz que não sai diretamente da boca de um personagem que esteja em cena. Por exemplo, a voz de um narrador; a voz dos pensamentos de um personagem; a voz que vem de um telefone; etc. Utiliza-se numa decupagem de um filme a abreviatura “(V.O.)” para sinalizar quando um *Voice Over* é empregado. Além disso, o *Voice Over* não deve ser confundido com o *Off Screen* (fora do *écran*). Este último se aplica quando ouvimos a voz de um personagem que não é visto na tela, apesar dele estar fisicamente presente na cena. Por exemplo, alguém que fala da sala do lado, ou que fala enquanto a câmara mostra outro personagem, num contraplano. A abreviatura utilizada nesses casos é “(O.S.)”.

Murrow segue olhando fixamente para o monitor onde a matéria estava sendo exibida enquanto fuma, compulsivamente, seu cigarro. O *voice over* tem seu início. A câmera do filme mostra Murrow de lado, olhando para o monitor que está ao vivo, em rede nacional, mostrando a matéria agora sobre a irmã do tenente, e Murrow narra as imagens que estão sendo mostradas. Enquanto a reportagem segue seu curso, a câmera do filme faz planos gerais mostrando pessoas dentro da própria CBS assistindo o programa na televisão. Ao final da matéria, a câmera do filme centraliza um monitor no qual está agora sendo mostrado a imagem de Murrow, em *close-up*, olhando diretamente para a câmera, afirmando que gostaria de ler algumas frases para poder se expressar em seguida de maneira clara. Logo no início de seu pronunciamento, a câmera passa do monitor para o próprio Murrow, em primeiro plano, o qual, sério e concentrado, como sempre, começa seu discurso, ora olhando diretamente para a câmera, ora para suas notas de pronunciamento que estavam sendo lidas, as quais devemos transcrever aqui, devido a sua importância.



Figura 20

Colocamos nossas instalações à disposição para comentários e críticas provindos da Aeronáutica sobre o caso Milo Radulovich. Não podemos julgar as acusações contra o pai ou a Irmã do tenente, pois nem nós, nem o público, os acusados, os advogados e o tenente sabem exatamente o que contém o envelope. Rumores? Boatos? Fofocas ou calúnias? Ou fatos que podem ser confirmados por testemunhas confiáveis? Não sabemos. Achamos que o filho não deve pagar pelas transgressões do pai, mesmo quando comprovadas, o que não aconteceu neste caso. Também acreditamos que este caso indica a necessidade premente de a Aeronáutica comunicar melhor os procedimentos e regras a serem seguidos na tentativa de defender a segurança nacional e os direitos individuais. O que houver no âmbito das relações entre o indivíduo e o Estado será de nossa responsabilidade. Não podemos culpar Malenkov, Mao Tsé-tung ou nossos aliados. Parece-nos também, a Fred Friendly e a mim, que este tema deva ser incessantemente discutido. Boa noite e boa sorte.

Ao começar seu pronunciamento, onde claramente ele emite uma opinião pessoal, em seu nome e em nome de Friendly, Mickelson entra seriamente no estúdio, sendo que ele nem fica até o final do



Figura 21



Figura 22

pronunciamento, saindo visivelmente preocupado ou decepcionado. Além disso, ao longo do discurso de Murrow, alguns planos mostram a reação de algumas pessoas nos bastidores do estúdio, que acompanhavam atentamente cada palavra que estava sendo dita pelo apresentador. Ao terminar o seu discurso com sua clássica frase e sua marca pessoal, “*Boa noite e boa sorte*”, e logo após o programa sair do ar, a reação no estúdio é um misto de comemoração e preocupação. Enquanto alguns batem palmas, apertam as mãos e dão tapinhas nas costas um dos outros, tomados de euforia em suas comemorações – mostrados em planos gerais – outros personagens, como Joe Wershba, por exemplo, – mostrado em plano americano – aparecem tensos e preocupados com a repercussão e com os desdobramentos que aquele programa poderia ter.

A sequência continua, mostrando os bastidores do estúdio, mas agora uma música de fundo começa a tocar, cuja letra faz clara referência não apenas ao programa que tinha acabado de ser feito, como também à época do macarthismo: “*I’ve Got My Eyes On You*” (“Eu estou de olho em você”), de Dianne Reeves. A câmera passa então a mostrar a banda de jazz tocando a música em questão, enquanto outras cenas dos bastidores dos estúdios da *CBS* são mostradas, encerrando assim esta sequência.



Figura 23

➤ **SEQUÊNCIA 5 (24min 33seg – 29min 26seg): *Os ataques públicos e o drama de Don Hollenbeck***



Figura 24

A próxima sequência se inicia com a câmera enquadrando um monitor de televisão que, mais uma vez, está exibindo uma imagem de arquivo. Neste caso, trata-se de um comercial de cigarros, patrocinador de programas de Murrow na *CBS*. Logo em seguida, revela-se que estamos mais uma vez nos bastidores da emissora, e mais

um programa ao vivo de Murrow está prestes a voltar do comercial. Apesar do filme não relevar a passagem de tempo, percebemos, inclusive pela cor do terno do apresentador, que esse é outro programa, posterior ao programa “controverso” sobre o caso Radulovich.

Ao entrar no ar, câmera focaliza inicialmente Murrow em plano *close-up*, o qual inicia a apresentação da matéria do dia, mas ainda ao longo de sua introdução já ocorre uma transição de câmera, focalizando agora um monitor de televisão onde Murrow está sendo exibido, de terno claro, fumando seu cigarro, e olhando diretamente para câmera. A imagem no monitor muda de ângulo,



Figura 25

mostrando Murrow de lado e no canto da tela, em plano médio, fazendo um jogo de sobreposição de imagens para mostrar uma outra tela, ao lado de Murrow, onde será exibida a reportagem da matéria em questão. Mais uma transição em seguida, mostrando um relógio,



Figura 26

um monitor ao vivo e um funcionário da redação da *CBS* segurando cartazes com o texto que Murrow está lendo. Murrow inicia um diálogo com o próprio entrevistado na reportagem. É evidente que é um diálogo previamente arranjado, pois o entrevistado não está dando o depoimento ao vivo. É na verdade apenas uma gravação prévia da entrevista, que Murrow simula, com grande

habilidade, estar fazendo ao vivo. Além disso, a entrevista que é exibida no monitor, focalizado pela câmera, trata-se inclusive de uma imagem de arquivo. Murrow, em primeiro plano, encerra a entrevista, e logo em seguida, sendo focalizado novamente atrás de um monitor de televisão, encerra o programa.



Figura 27

Ao fim do programa, enquanto o set do estúdio cumprimenta Murrow pelo programa da noite e encerra as atividades, reduzindo inclusive a luz do ambiente, Murrow continua fumando seu cigarro, sério, como se estivesse insatisfeito com o tema do programa da noite. Ao se levantar de sua poltrona, a câmera acompanha Murrow em primeiro plano, enquanto a secretária de Friendly, Natalie (Alex Borstein), aproxima-se de Murrow pedindo para ele assinar uns papéis e avisando que Frank Stanton – segundo no comando na emissora *CBS* – estava esperando por ele no bar, o que Murrow ignora solenemente, pedindo para Natalie ligar para Stanton e avisasse que ele não iria ao seu

encontro. A seguir, vem ao seu encontro Don Hollenbeck (Ray Wise) – âncora do telejornal das onze horas e amigo pessoal de Murrow – e eles começam um diálogo, reproduzido com uma combinação de primeiros planos e contraplanos. Nesta conversa, percebemos Hollenbeck



Figura 28

aparentemente muito triste, e Murrow preocupado com seu amigo, sendo relevado que a esposa de Hollenbeck tinha recentemente o deixado e que, além disso, ele foi acusado de ser “*simpatizante do comunismo e tendencioso*” pela coluna de outro jornalista, e estava com medo de que Paley tivesse lido essa coluna. Murrow tenta confortá-lo, e em seguida Hollenbeck o parabeniza pela matéria sobre o tenente, perguntando sobre a recepção dela, “*surpreendentemente boa*”, de acordo com Murrow, e Hollenbeck o questiona se aquilo seria o começo, se Murrow começaria a tomar partido nessas questões políticas. Murrow responde, então, que só cutucou um pouco para ver o que acontecia. Hollenbeck diz que é só avisá-lo caso ele pudesse ajudar em algo, Murrow faz uma brincadeira sobre ele ser “*simpatizante*”, Hollenbeck ri e em seguida sai do estúdio.



Figura 29

➤ SEQUÊNCIA 6 (29min 26seg – 30min 58seg): *Murrow investigado!*

Em um plano geral, com diversas pessoas andando e conversando, aparece a legenda “*Senado dos Estados Unidos – Washington, D.C.*”. O jornalista da CBS Joe Wershba e seu *cameraman* Charlie Mack (Robert John Burke) estão andando em direção à câmera, Wershba segurando rolos de filmes e Mack levando a câmera, estavam ali para cobrir mais uma comissão de inquérito presidida pelo senador McCarthy.



Figura 30

Enquanto eles caminham, entra no frame Don Surine (Robert Knepper), o chefe de investigação de McCarthy durante sua cruzada anticomunista, sua caça às bruxas, nos anos 1950. Surine questiona Wershba sobre a matéria do tenente da Aeronáutica que a CBS fez,

Wershba tenta dispensá-lo, mas Surine faz todos pararem de andar quando ele dá a entender que tinha informações de que Murrow era pago pelo governo soviético em 1935. Wershba pede à Mack para lhes dar um minuto, e Mack sai da cena. Os dois então começam um diálogo, mais uma vez alternado entre primeiros planos e contraplanos, o qual se inicia com Surine entregando a Wershba um



Figura 31

documento do *Comitê de Atividades Antiamericanas*²⁵¹, o que inclusive choca o jornalista, por ele lhe ter entregue um documento oficial secreto daquela forma. Enquanto Wershba lê o documento, Surine alega que não sabia para quem entregar aquela informação, se para Paley ou para Murrow, revelando ainda que ele e Friendly não eram nem um pouco amigos. Quando



Figura 32

Wershba pergunta o que ele sabe, Surine afirma que Murrow é simpatizante do comunismo desde os anos 1930, que ele era do *International Workers' Association (IWA)*²⁵², tinha pago viagens de estudo à Moscou e que era pago pelos soviéticos em 1935. Enquanto a fala de Surine continua, a câmera mostra, em contraplano, a reação negativa de Wershba ao ouvir aquelas palavras, que ele acredita serem todas falsas, e ele afirma que tudo aquilo era impossível e que Surine iria perder dessa vez, pois todo o país sabia que Murrow era um americano leal e um patriota. Surine ri e debocha das palavras de Wershba. A câmera muda para um plano geral, com os dois personagens sendo focados de perfil. O jornalista pergunta se pode entregar aqueles documentos à Murrow, Surine concorda, e Wershba sai, declarando que “eles” estavam indo longe demais com aquilo tudo. Surine olha para o jornalista que está saindo da cena, vindo em direção à câmera, e debocha mais uma vez.

➤ **SEQUÊNCIA 7 (30min 58seg – 37min 56seg):** *A reunião com William Paley, o “terror” do macarthismo e os preparativos para o programa sobre McCarthy*

²⁵¹ Em inglês, HUAC – House Un-American Activities Committee.

²⁵² *Associação Internacional dos Trabalhadores (AIT)*, também conhecida como *Primeira Internacional* ou simplesmente *Internacional*.



Figura 33

A câmera, em um plano geral, percorre horizontalmente os corredores da *CBS*. Bem ao fundo, vemos Murrow sentado, lendo o documento confidencial que Wershba tinha lhe dado, e a fala da secretária ao telefone deixa claro que ele está esperando ser chamado ao escritório de William Paley, criador da *CBS*. A câmera muda para um ângulo lateral, ainda em plano geral, a secretária avisa Murrow que Paley iria recebê-lo naquele instante, e os dois levantam e se dirigem à porta do escritório. A secretária abre a porta e anuncia Murrow. Mudando para um plano americano, o diálogo entre Murrow e Paley (Frank Langella) se inicia com os dois se cumprimentando e perguntando educadamente um da família do outro.

O clímax da conversa se desenrola, mais uma vez, numa combinação de primeiros planos e contraplanos, nem sempre focando no personagem que fala. Após Murrow se sentar num sofá, Paley joga um envelope sobre uma mesa à frente de Murrow. Ao perceber que se trata do mesmo envelope de documentos confidenciais que ele tinha,



Figura 34

Murrow pergunta à Paley se ele anda lendo ficção. O clima da conversa fica tenso. A conversa que se segue entre os dois deixa claro que Paley está muito preocupado com as possíveis consequências para a *CBS* se Murrow mantivesse essa linha agressiva de jornalismo. Paley deixa claro que quer que Murrow desista de atacar McCarthy, que este, eventualmente, cairia sozinho, e que a posição da imprensa deveria ser a de transmitir as notícias, não de criá-las. Murrow, por sua vez, tenta argumentar que Paley tinha afirmado que não iria interferir com o editorial e o jornalismo, que McCarthy



Figura 35

errava em suas acusações e desrespeitava as liberdades civis, e que, portanto, a diretoria deveria apoiá-lo no que ele estava fazendo. Contudo, Paley interrompe bruscamente todas as falas de Murrow, e, irredutível, afirma que Murrow estava julgando McCarthy na imprensa, sem esse poder confrontar seu denunciante, e



Figura 36

apresentando suas conclusões pessoais como fatos, e que já que era ele, Paley, quem pagava o salário de Murrow, ele deveria ter sido consultado sobre tudo isso antes de ter chegado a esse ponto. A câmera fica em Murrow, tenso, fumando seu cigarro, enquanto Paley levanta e se dirige para sua mesa. Paley conclui a conversa afirmando que a diretoria não intervém no editorial, mas o editorial não pode colocar em risco a *CBS* e seus funcionários, e que todos da equipe de Murrow tinham que ter o passado e o presente livre de qualquer possível acusação que McCarthy pudesse se utilizar, caso contrário, ele iria demitir tais pessoas. Enquanto Paley fala, a câmera, em contraplano, filma Murrow dirigindo-se à porta para sair da sala, apenas afirmando que tudo estava claro quando questionado por Paley.

Enquanto vemos Murrow em primeiro plano caminhando pelos corredores da *CBS*, inclusive em direção à câmera, ouve-se a voz de Friendly (V.O.) falando sobre o tema do próximo programa: um ataque direto ao senador McCarthy. A cena corta para o local onde tal conversa está acontecendo, a sala de projeção do setor jornalístico da *CBS*, onde estão reunidos todos da equipe de Murrow e Friendly. Enquanto a câmera percorre, em primeiro plano contínuo, a reação de cada integrante da equipe, Friendly continua falando sobre como todos ali precisavam ser honestos em revelar qualquer coisa, por menor que fosse, que pudesse comprometer o trabalho e a matéria deles. Para a surpresa de todos, Palmer Williams (Tom McCarthy) confessa que



Figura 37



Figura 38



Figura 39

deles, o que alguém iria descobrir e usar contra eles. Com um plano *close-up* em Murrow, o personagem conclui que eles deveriam de fato fazer a matéria justamente porque o terror estava bem ali, naquela sala. Em primeiro plano, Friendly começa a delegar funções para cada membro da equipe nessa nova reportagem, deixando claro que eles precisavam das próprias palavras de McCarthy.



Figura 40



Figura 41

McCarthy, revela-se que a equipe de Murrow e Friendly está reunida mais uma vez, agora assistindo o discurso, e eles começam a debater sobre a questão legal de divulgar aquele material. Apesar do filme não ter informado sobre a passagem de tempo, percebe-se que, provavelmente, dias se passaram entre aquela reunião da equipe de



Figura 43



Figura 44

Todos começam a se levantar e a se retirar da sala. A câmera focaliza Palmer, em primeiro plano, visivelmente desconfortável com toda aquela situação, e em seguida a mesma câmera focaliza em *close-up* Friendly, olhando seriamente na direção de Murrow. Enquanto isso, um áudio (V.O.) começa a ser reproduzido. Trata-se de um discurso do senador McCarthy que começa a ser exibido no plano seguinte. A câmera focaliza uma tela de projeção, na qual está sendo reproduzida a imagem do senador discursando em mais uma comissão presidida por ele. Deve-se ressaltar mais uma vez que se trata de uma imagem de arquivo de um de seus discursos.

Ao longo da exibição do discurso de



Figura 42

Murrow e essa nova reunião, pois fica subentendido que esse discurso do senador é um dos materiais que os jornalistas trouxeram para utilizar na matéria.

Diversos planos americanos ou *close-up* começam a mostrar a equipe de Murrow trabalhando em diversas funções, enquanto o áudio do discurso de McCarthy continua (V.O.). A tela de projeção, ainda com a imagem do senador, agora interrogando algum “suspeito de subversão”, volta a ser o centro do plano. Os planos a seguir começam a se alterar, focando a tela com a imagem de McCarthy, a reação individual, em *close-up* ou plano americano, de cada membro da equipe, inclusive do

próprio Murrow, e até mesmo um plano geral pegando a tela gigante ao fundo e os membros da equipe, de costas para a câmera, olhando para o rosto gigantesco de McCarthy. Isso continua até que Murrow pede para encerrar a projeção. A equipe, então, começa a comentar sobre o discurso e a elaborar o que fazer a seguir.

A câmera corta a cena e Murrow, a seguir, aparece em plano americano datilografando um texto numa máquina de escrever. Friendly lhe pergunta (O.S.) se ele terminou o encerramento da matéria, e Murrow lhe



Figura 45

responde que seria Shakespeare, enquanto a câmera se distancia gradualmente dele, abrindo cada vez mais até um plano geral, revelando que restaram na sala apenas eles dois, e escurecendo a tela, também gradualmente, logo em seguida.

➤ **SEQUÊNCIA 8 (37min 56seg – 39min 26seg):** *O casamento escondido de Shirley e Joe Wershba*



Figura 46

Em primeiro plano, de perfil, está Shirley Wershba se maquiando e penteando seus cabelos em frente a um espelho, enquanto a voz de Joe Wershba (O.S.) é ouvida. Os dois começam a conversar, enquanto se arrumam, sobre a nova matéria do programa que está sendo feita, com a câmera oscilando entre planos médios

e contraplanos. Joe tenta explicar que eles precisam atingir McCarthy antes que esse fosse atrás de Murrow, o qual teria trabalhado no Instituto de Educação Internacional em 1934. Enquanto dá um nó em sua gravata, Joe pergunta se ela estava preocupada. A mulher faz uma piada, enquanto penteia os cabelos, Joe veste seu paletó e quando começa a sair, em plano geral, Shirley o



Figura 47

lembra de sua aliança. É apenas neste ponto do filme que se revela o fato dos dois serem casados e que, além disso, escondem isso de todos, pois ela lhe lembra de tirar a aliança antes

de sair. Joe sai, fazendo uma piada com a situação deles, e a câmera fica em *close-up* em Shirley.

➤ **SEQUÊNCIA 9 (39min 26seg – 47min 27seg):** *O programa sobre o senador Joseph McCarthy*

Mais uma passagem de tempo. Com uma câmera em movimento e em plano americano, mostra-se a equipe do *See It Now* de costas para câmera, olhando para os monitores, e o filme informa que são 9 de março de 1954.



Figura 48

Ao fundo, no estúdio do programa, pode-se ver Murrow, e, mudando para um primeiro plano, Natalie vem avisá-lo de que William Paley estava no telefone querendo falar com ele. Quando ela se retira, a câmera desce até Friendly, também em primeiro plano, o qual faz uma brincadeira sobre Paley querer reembolsar eles pela publicidade do programa, a qual ambos tinham pago particularmente.



Figura 49

A conversa que se inicia entre e Murrow e Paley pelo telefone é feita com uma combinação de *voice over* (V.O.) e planos em *close-up*. Paley convida Murrow para assistir a um jogo de basquete (ao invés dele fazer o programa daquela noite). Murrow recusa a oferta, afirmando, num tom irônico, que ele estava ocupado destruindo a emissora. Após tranquilizar Paley, assegurando-o que eles estavam bem resguardados, Paley garante seu apoio à Murrow não apenas naquela ocasião, mas também em outras futuras. Murrow agradece e desliga.



Figura 50

Diversos planos a seguir mostram os trabalhos dos funcionários nos bastidores do programa, com telefones tocando até ser pedido para que as ligações fossem interrompidas. A câmera volta para Murrow e seu cigarro, a menos de trinta segundos do programa se iniciar. A luz do estúdio aumenta, dando destaque à Murrow, que abotoa seu

paletó num plano detalhe e, sem seguida, em *close-up*, concentra-se para entrar ao vivo. Após a contagem regressiva feita por Friendly, o programa daquela noite tem seu início.

O discurso inicial de Murrow é feito, em geral, em planos americanos, e ele olha para a câmera da CBS (que neste ponto não é a mesma câmera do filme), a qual está transmitindo o programa ao vivo. Além disso, outro plano neste momento revela Paley, de costas para a câmera, assistindo Murrow num aparelho de televisão. Nesta parte do discurso, além de introduzir que a matéria

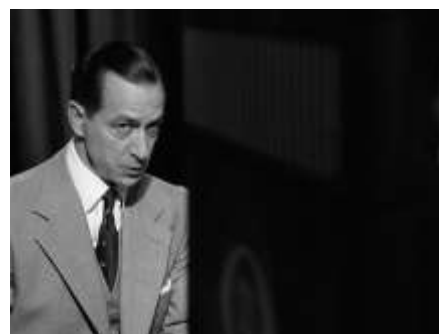


Figura 51

daquela noite seria sobre o senador McCarthy, Murrow deixa claro também que caso o senador desejasse ter o direito de resposta, este seria oferecido pelo programa. Em seguida, ele faz uma citação sobre a luta contra o comunismo ter dividido os dois principais partidos



Figura 52

políticos dos EUA, e revela que essa era uma citação de um discurso feito pelo próprio senador há dezessete meses atrás. A câmera fica primeiramente em Murrow, mas agora a voz de McCarthy está ao fundo (V.O.), enquanto Murrow olha para a imagem (real, de arquivo) do senador discursando, a qual está sendo reproduzida numa tela, provavelmente a imagem que o telespectador está assistindo. A câmera percorre um trecho, mostrando monitores com a imagem de McCarthy, e logo volta para Murrow. Em *close-up* e também em plano detalhe, Friendly escreve a palavra “Harris” num papel para Murrow ler e entender qual era o próximo passo da matéria.

Murrow continua seu discurso, agora em *close-up* e de perfil, dialogando com a câmera do programa, a qual, mais uma vez, não é a mesma câmera do filme. Um televisor bem atrás dele, com sua própria imagem sendo reproduzida, mas de frente, mostra isso claramente. Nessa parte, Murrow argumenta que McCarthy agiu de maneira autoritária, chegando a aterrorizar pessoas, acusando líderes civis e militares do governo anterior de conspirar para implantar o comunismo no país. Para comprovar suas palavras, mais um trecho de outro pronunciamento de McCarthy passa a ser exibido. Neste momento, Murrow, que estava até



Figura 53

então de perfil, olha para trás, onde estão dois televisores que passam a ser o foco do plano. Num deles está a imagem de Murrow que estava sendo transmitida ao vivo, e no outro, ao lado esquerdo, a imagem (de arquivo) do pronunciamento do senador.



Figura 54

A câmera muda, então, para um plano geral mostrando a tensão da equipe do *See It Now* assistindo mais um trecho de um discurso de McCarthy que estava sendo exibido. O tema agora era a audiência de Reed Harris. A câmera muda mais uma vez para Murrow de costas, olhando para os mesmos dois monitores, enquanto o trecho da audiência continua, e, em seguida, com ele de frente, em plano americano, mostrando ao fundo um funcionário da *CBS* olhando para outro monitor com a imagem de Harris depondo na audiência. Em *close-up*, Murrow agora olha diretamente para a câmera do filme, a mesma que transmite o programa, neste momento. Ele começa a sua conclusão, atacando diretamente o senador McCarthy, defendendo, entre outras coisas que o senador ultrapassou diversas vezes a linha que separa investigação de perseguição, e que a responsabilidade por aquilo estar acontecendo não era do senador, mas sim da própria sociedade estadunidense. Neste ponto, vale a pena citar o discurso de Murrow, já que nele pode-se perceber claramente um dos objetivos inclusive da realização do filme: a defesa dos direitos civis e da liberdade, em especial a liberdade de pensamento, de expressão e de imprensa.



Figura 55

A audiência de Reed Harris demonstra uma das técnicas do senador. Ele disse e repetiu: “O sindicato foi considerado uma fachada subversiva”. A Procuradoria jamais considerou o ACLU subversivo. O FBI também não, assim como nenhum outro órgão do governo. O Sindicato de Liberdades Civis tem, em seus arquivos, cartas de recomendação dos presidentes Truman, Eisenhower e do general MacArthur. O senador perguntou: “De que pratos nosso César se alimentou?” Se ele tivesse olhado três linhas antes no César de Shakespeare ele teria lido o seguinte, bastante adequado, aliás: “Não é dos astros, caro Bruto, a culpa, mas de nós mesmos”. Ninguém que conheça a História do nosso país pode negar o quanto as comissões são úteis. É preciso investigar, antes de legislar. A linha que separa a

investigação da perseguição é tênue e o senador-júnior do Wisconsin atravessou essa linha várias vezes. Não se pode confundir divergência com deslealdade. Vale lembrar que uma acusação não equivale a uma prova e que, para condenar, é preciso seguir o devido processo legal. Não vamos nos deixar temer uns aos outros. Não seremos levados pelo medo a uma era de insensatez. E, se examinarmos a nossa História e a nossa doutrina nos lembraremos que não descendemos de homens temerosos que tinham medo de escrever, de se associar, de falar, nem temiam defender causas que, num dado momento, foram impopulares. Não é o momento de ficar calado, para quem se opõe aos métodos do senador McCarthy ou para aqueles que os aprovam. Podemos negar a nossa herança e a nossa História, mas não fugir da responsabilidade pelas consequências. Nós nos proclamamos e de fato somos os defensores da liberdade, onde quer que ela exista no mundo. Mas não poderemos defendê-la fora dos EUA se a abandonarmos em casa. Atos do senador-júnior do Wisconsin provocaram alarme e espanto junto aos nossos aliados no exterior e deixaram os nossos inimigos em posição confortável. De quem é a culpa? Não é tanto dele. Não foi ele quem criou esse cenário de medo. Tão somente o explorou com bastante sucesso. Cássio tinha razão: “Não é dos astros, caro Bruto, a culpa, mas de nós mesmos”. Boa noite e boa sorte.



Figura 56

Ao longo do discurso de Murrow, além do plano *close-up* nele, outros planos também em *close-up* foram sendo intercalados, mostrando a reação dos diversos personagens da equipe do programa, sentados silenciosamente, ouvindo com atenção aquelas palavras. Ao sair do ar, as luzes do estúdio diminuem e Friendly e Murrow olham diretamente para o telefone mudo, em plano detalhe. Em plano geral, todos no estúdio e na sala de controle ficam surpresos pela ausência de ligações até que o funcionário responsável por isso pergunta se já podia liberar o recebimento de chamadas. Uma risada de alívio corre o estúdio e o som dos telefones tocando gera algumas piadas entre Friendly e Murrow. Um plano detalhe foca uma televisão na qual o âncora do jornal *CBS News* das 23 horas, Don Hollenbeck, que está ao vivo, manifesta seu total apoio ao programa de Murrow e diz nunca ter sentido tanto orgulho da *CBS* como naquele momento. Palmas, trocas de olhares orgulhosos, cumprimentos, Paley, em sua sala, olhando o seu telefone tocar sem, no entanto, atendê-lo, e Murrow convidando Friendly para tomar um uísque, encerram essa sequência.

➤ **SEQUÊNCIA 10 (47min 27seg – 51min 56seg):** *As críticas da imprensa ao programa*

A música que se inicia ainda no final da sequência anterior, continua nesta sequência. Murrow, Friendly e toda sua equipe de jornalismo da *CBS* estão num bar, bebendo, rindo e conversando. A câmera intercala planos dos personagens conversando entre si e da banda de jazz cantando e tocando a música que está como pano de fundo, sendo o elemento dominante no áudio nesse começo. Conforme o volume da música começa gradualmente a diminuir, passamos a ouvir a conversa do grupo que ainda permanece no bar, mesmo já tendo passado das três horas da manhã. Revela-se que eles estavam ali reunidos não apenas para comemorar, mas também para esperar as primeiras edições matinais



Figura 57



Figura 58



Figura 59



Figura 60

dos jornais, para ver a repercussão que a matéria do programa teve na imprensa e na sociedade norte-americana.

Friendly, em *close-up*, pede para Shirley ir comprar alguns jornais matutinos. Ela sai de cena, junto com Joe Wershba, e a câmera, oscilando entre planos gerais e em *close-up*, explora a tensão e a ansiedade expressa nos rostos de cada personagem. São cerca de longos trinta segundos de silêncio e troca de olhares até Shirley e Joe retornarem com os jornais. Alternando entre planos americanos, *close-ups* e planos gerais, Shirley começa a ler, com um sorriso no rosto, a crítica positiva feita pelo *The New York Times*, escrita por Jack Gould.

O programa de Edward Murrow sobre o senador McCarthy foi uma análise provocadora do homem e seus métodos. Foi um jornalismo engajado de grande responsabilidade e coragem. Para a televisão, dominada pela timidez e hesitação o

programa foi um marco que reflete uma cidadania esclarecida. O programa foi acusação em nome dos que desejam que desapareçam os problemas causados pela tática teatral do senador. Este foi o triunfo de Murrow e da televisão. E foi grandioso.



Figura 61

Ao final da leitura, todos comemoram e aplaudem a matéria. Menciona-se que a crítica feita pelo *New York Post* também tinha sido positiva. Hollenbeck pergunta sobre a crítica feita pelo colunista O'Brian, o qual já o tinha atacado com suas críticas anteriormente. Shirley brinca dizendo que ele escreveu o de sempre, sem querer ler. Hollenbeck insiste. Ela então pega o jornal das mãos de Joe e começa a ler a coluna de O'Brian. Durante a leitura, mais uma vez em voz alta, diversos planos mostram a decepção de cada um deles e a reprovação pela crítica feita por esse jornalista, o qual não apenas criticou Murrow e seu programa, mas preferiu focar seu ataque no próprio Hollenbeck, momento em que Shirley tenta interromper a leitura, detida, no entanto, por Hollenbeck, que insiste mais uma vez para que ela terminasse. Por representar o ponto de vista de uma parte considerável da imprensa naquele momento, pró-McCarthy, torna-se interessante transcrever a crítica feita por O'Brian, lida no filme por Shirley:

Não nos surpreende o libelo contra McCarthy no programa de Murrow. Com a sua propaganda tendenciosa e inteligente malícia atacou a marcha anticomunista de McCarthy. Por uma coincidência maquiavélica, o programa seguinte mostrou o protegido de Murrow, Hollenbeck. Sentindo-se realizado Hollenbeck disse que esperava que os espectadores tivessem assistido ao triunfo do seu benfeitor, em nome da esquerda. A *CBS* vem empreendendo uma limpeza do pessoal de esquerda. Os infratores dos escalões inferiores vêm sendo demitidos em surdina. Hollenbeck, que veio da publicação simpatizante do comunismo 'PM' atacou os jornais conservadores com sua ardilosa propaganda. E depois pintou um panorama tendencioso dos acontecimentos usando McCarthy em suas ações e atitudes (...).²⁵³

²⁵³ John Dennis Patrick O'Brian (mais conhecido como Jack O'Brian) foi um jornalista de entretenimento e um colunista mais conhecido pelas suas críticas de televisão feitas para o jornal *New York Journal American* e para outros jornais do grupo *Hearst Communications*. Além disso, foi também um ferrenho partidário do senador Joseph McCarthy, em sua campanha anticomunista. Ele escreveu uma série de ataques públicos ao *CBS News* e ao repórter Don Hollenbeck, da *WCBS-TV*, o que pode ter sido um fator importante no eventual suicídio de Hollenbeck.

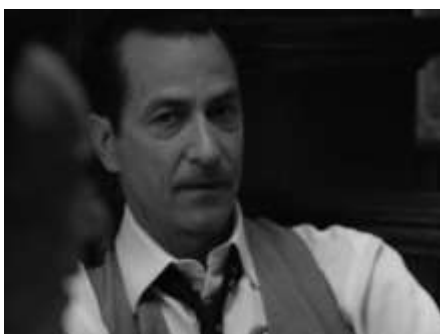


Figura 62



Figura 63

Interrompendo definitivamente a leitura da crítica antes do seu final, todos estão preocupados com esses ataques à Hollenbeck, especialmente Murrow, que analisa cuidadosamente seu amigo e companheiro de trabalho. Em *close-up*, Hollenbeck visivelmente abalado, apesar de tentar disfarçar, meio sem graça. Friendly tenta confortá-lo, e todos brindam em homenagem ao crítico do *New York Times* que apoiou o programa deles.

➤ SEQUÊNCIA 11 (51min 56seg – 53min 00seg): *O encontro no elevador*

Manhã seguinte, elevador da CBS. Sequência de plano único, americano, e com a câmera dentro do elevador, com os personagens de costas ou de perfil para ela. As portas se abrem e Friendly entra, encontrando e cumprimentando Jimmy (Peter Jacobson). Este parabeniza Friendly pelo programa da noite anterior e lhe



Figura 64



Figura 65

informa que o pessoal da publicidade assistiu ao programa e que os telefones não pararam, recebendo ligações de todo o país, numa média de que em quinze telefonemas, catorze eram a favor e apenas um era contra a matéria, o que surpreende positivamente Friendly.

A conversa é interrompida bruscamente quando as portas do elevador se abrem novamente e os dois se deparam com William Paley em pé, esperando para entrar no elevador, e aparentemente com

um humor não muito bom. Jimmy o cumprimenta (sem obter resposta) e sai, enquanto Paley entra no elevador, aperta o botão do seu andar e cumprimenta Friendly. Para a surpresa de Friendly, Paley não comentou em momento algum sobre o programa ou sobre a repercussão que esse tinha tido nos principais jornais daquela manhã, perguntando, ao invés disso, como estava sua esposa, e



Figura 66

ficando um silêncio perturbador logo em seguida. Somente quando Friendly começa a sair do elevador, ao chegar no seu andar, é que Paley lhe informa que McCarthy queria que seu direito de resposta fosse feito por William Buckley (intelectual e comentarista político americano), e que ele, Paley, tinha negado esse pedido. Friendly assente com a cabeça, solta a porta do elevador que ele estava segurando, e sai de cena. As portas se fecham, restando apenas Paley, de costas, dentro do elevador.

➤ **SEQUÊNCIA 12 (53min 00seg – 58min 29seg):** *Os primeiros resultados da matéria sobre as práticas de McCarthy e o caso de Annie Lee Moss*

Com a imagem desfocada, desembacando gradualmente, vemos uma pessoa com um papel nas mãos, caminhando apressadamente pelos corredores da CBS. Trata-se de Jesse Zousmer (Tate Donovan), que vinha avisar a todos que o tenente da Aeronáutica Milo Radulovich havia sido reintegrado em suas funções nas Forças Armadas. A câmera, em movimento, continua seguindo Zousmer pelos corredores da emissora enquanto ele não apenas espalha a boa notícia, mas também procura especialmente por Murrow. Quando o encontra, reunido com sua equipe, e comunica a reintegração do tenente, todos comemoram e aplaudem, cumprimentando uns aos outros pelo trabalho bem feito.

Posteriormente, Friendly entra numa sala – com a câmera, em plano americano, acompanhando ele – onde estão Murrow e Palmer, cada um em suas mesas, escrevendo. Ele joga uma pasta na mesa de Murrow e se dirige até Palmer, no qual a câmera estaciona, em primeiro plano, enquadrando ainda a imagem de Murrow desfocada ao fundo. Ao se sentar, Friendly comunica



Figura 67

Palmer que o setor jurídico da *CBS* quer falar com ele no dia seguinte. Percebe-se que Murrow para de datilografar na mesma hora e passa a prestar atenção na conversa dos dois. Palmer fica visivelmente preocupado, pensando que talvez seria demitido. A imagem corta para o próximo plano, já com a reunião de Palmer e o jurídico acontecendo, com Palmer em primeiro plano conversando com duas pessoas de costas para a câmera, apesar do áudio ainda ser continuação do plano anterior, com Friendly tentando confortar ele, dizendo que eles chamaram todo mundo para conversar e aconselhando-o a dizer o que ele sabe. Enquanto a câmera começa,



Figura 68

lentamente, a dar um zoom em Palmer, ainda em primeiro plano, outro áudio começa por cima da imagem – antecipando o áudio do plano seguinte – no qual percebemos a voz de uma mulher se defendendo da acusação de membro do Partido Comunista. A conversa em si de Palmer com o setor jurídico da *CBS* não é revelada, mas ao montar a imagem da reunião com o áudio do próximo plano, o filme deixa subentendido que as temáticas das duas conversas distintas foram bem parecidas, e que Palmer estava provavelmente se defendendo ou se protegendo de qualquer alegação.



Figura 69



Figura 70

O plano consecutivo começa com todos reunidos, em plano geral, na sala de projeção, assistindo ao inquérito de uma senhora – o mesmo cujo áudio se iniciou antecipadamente no plano anterior – na comissão presidida por McCarthy. Prosseguem-se diversos planos, tanto gerais (com todos de costas para a câmera, olhando para a tela) quanto em *close-up* ou em primeiro plano, mostrando cada personagem assistindo a mulher que está na tela, respondendo e se defendendo das perguntas e alegações absurdas feitas por McCarthy. Trata-se do inquérito de Annie Lee Moss, e, mais uma vez, o filme utilizou imagens reais, de arquivo.

Ao longo da projeção, Palmer entra na sala, e todos passam a olhar para ele de modo preocupado, deixando claro que ele tinha acabado de vir da reunião com o jurídico. Em determinado momento, Friendly pede para parar a projeção, agradece a Joe e a Charlie pelo trabalho de filmagem, as luzes se acendem e vemos Murrow em primeiro plano. Friendly questiona então



Figura 71

qual seria o enfoque do programa, defender Annie Lee Moss ou os direitos constitucionais. Em diversos primeiros planos ou *close-ups*, todos começam a debater sobre o caso de Moss e o que eles deveriam ou não explorar nessa matéria, chamando a atenção para o fato de McCarthy ter feito cerca de apenas sete perguntas e abandonado o inquérito logo em seguida. Nesse momento, Natalie entra na sala e interrompe a reunião para avisar que McCarthy pediu o dia 6 de abril para o seu direito de resposta no programa. Um pesado silêncio toma conta da sala, com Murrow em primeiro plano, o qual agradece a Natalie e essa deixa a sala. Outro debate então se inicia sobre o que McCarthy poderia fazer, pois a matéria que eles fizeram praticamente apenas citava as



Figura 72

próprias palavras de McCarthy, e que ele não poderia negá-las. Murrow interrompe o debate dizendo que todos eles sabiam o que McCarthy iria fazer: atacar ele, o próprio Murrow.

A reunião é interrompida mais uma vez, agora por Hollenbeck, que aparece, em plano médio, na porta da sala, pedindo para falar um minuto em particular com Murrow. Esse concorda e se retira da sala, deixando os demais trabalharem. Os dois entram em outra sala onde está Mary (Helen Slayton-Hughes), outra funcionária da emissora, e Hollenbeck pede para ela deixá-los a sós por um minuto. Quando ela sai, a conversa entre os dois se inicia, alternando entre primeiros planos e contraplanos. Hollenbeck tenta convencer Murrow de que



Figura 73

eles precisavam revidar os ataques e expor o colunista O'Brian, assim como estavam fazendo com McCarthy. Para a frustração de Hollenbeck, Murrow tenta argumentar que O'Brian não importava, e que ele não poderia atacar ao mesmo tempo McCarthy e o grupo Hearst, para quem o colunista escrevia, que era impossível que ele vencesse os dois. Murrow se desculpa, pede para ele parar de ler os jornais que o estavam atacando pessoalmente, especialmente a coluna de O'Brian, e deixa a sala. A câmera fica em *close-up*

eles precisavam revidar os ataques e expor o colunista O'Brian, assim como estavam fazendo com McCarthy. Para a frustração de Hollenbeck, Murrow tenta argumentar que O'Brian não importava, e que ele não poderia atacar ao mesmo tempo McCarthy e o grupo Hearst, para quem o colunista escrevia,



Figura 74

com Hollenbeck, visivelmente frustrado com a decisão de seu amigo em não apoiá-lo.

A sequência se encerra, logo em seguida, com um plano geral mostrando a sala de gravação de áudio, e Murrow gravando sua voz para a matéria do próximo programa que seria em torno do caso de Annie Lee Moss.

➤ **SEQUÊNCIA 13 (58min 29seg – 1h 03min 08seg):** *O inquérito de Annie Lee Moss e sua cobertura pelo programa de Murrow*



Figura 75



Figura 76

A nova sequência se inicia com a reprodução de imagens de arquivos, trechos do inquérito de Annie Lee Moss. Nas primeiras imagens da audiência, vemos Moss e seu advogado, a mesa da comissão, com McCarthy ao centro, e a sala lotada de jornalistas. McCarthy faz a introdução do caso, deixando claras as razões de porque ela estava ali, que eles haviam provas de que ela era ou já tinha sido um membro do Partido Comunista, e que o que mais o interessava era saber como uma funcionária da lanchonete do Pentágono chegou à sala de criptografia.

Os senadores McCarthy e Symington começam a interrogá-la. Num determinado momento, McCarthy pede desculpas, mas precisava se ausentar por tinha um “compromisso importante”, e pede para outro senador tomar seu lugar na presidência da comissão. Roy Cohn começa a argumentar que o FBI tinha testemunhas infiltradas que confirmaram que Moss era uma filiada ao Partido Comunista. O senador McClellan o interrompe, e faz um importante discurso criticando a prática de um testemunho em sigilo, que pode ser falso ou até um boato, ser suficiente para condenar uma pessoa, sem essa ter o direito inclusive de ver tais provas e de confrontar seu acusador.



Figura 77

A Sra. Moss já perdeu o emprego e foi suspensa por causa dessa ação. Não à estou defendendo. Se ela for comunista, quero que seja exposta. Mas, para isso, temos que ter provas comprobatórias de que ela é comunista. Neste caso, acho que ela tem direito de ver as provas, assim como o público também. Não quero julgar ninguém com base em rumores. Quero que as testemunhas venham prestar um testemunho, em pessoa.

Após aplausos de quase todos os presentes na sala, o senador que estava no lugar de McCarthy, Chairman Mundt, pede para retirar dos autos as colocações feitas por Cohn e que eles talvez não devessem chamar uma testemunha a público, pois o FBI poderia não gostar que ela fosse identificada. McClellan insiste em seu argumento.



Figura 78

Não se podem ignorar declarações dos advogados sobre provas que estaríamos ocultando. Não se pode ocultar da imprensa ou do público, uma vez feita a declaração. Este é... Este é o problema. Eu não acho justo para com uma testemunha, cidadã americana, trazê-la para ser questionada e então dizer que o FBI tem algo contra ela. Não seria considerado um testemunho. Isto equivale a condenar alguém com base em rumores e insinuações.



Figura 79

Ao final desses trechos de imagens de arquivo, Murrow aparece em dois monitores, a câmera desce e mostra, em plano médio, que ele está se dirigindo à outra câmera, deixando claro que ele estava ao vivo e que aquelas imagens de arquivo eram parte da matéria do programa daquela semana. Murrow conclui, em seu encerramento da matéria, que nem os senadores, nem ele

mesmo, sabiam dizer no final se Moss foi ou ainda era comunista, e que foi reivindicado o direito de que ela pudesse saber e ver, cara-a-cara, quem a estava acusando.

➤ **SEQUÊNCIA 14 (1h 03min 08seg – 1h 07min 34seg): O direito de resposta de McCarthy e seu ataque a Murrow**



Figura 80

6 de abril de 1954. É com essa informação que a sequência tem seu início. O dia da réplica de McCarthy ao programa de Murrow. Em primeiro plano e de perfil, Murrow aparece fumando seu cigarro e lendo o que ele tinha acabado de datilografar. Preocupado, ele olha em seu relógio, se levanta, tira o papel da máquina de datilografia, e começa a caminhar pelos corredores da redação, indo em direção à câmera, a qual o acompanha o tempo todo até o final do plano.

Enquanto ele caminha, ouve-se a voz dele (V.O.) fazendo a introdução do programa daquela semana, explicando e lembrando aos telespectadores que no programa sobre o senador McCarthy, há um mês atrás, eles tinham oferecido direito de resposta ao senador caso ele desejasse, se tivesse achado que suas imagens ou suas palavras tinham sido deturpadas. Ele explica que o senador aceitou o direito de resposta, pediu três semanas para preparar sua réplica. A



Figura 81

essa altura, Murrow já está ao vivo durante o programa, olhando para a câmera da televisão, não a do filme, nesta aparecendo em *close-up*. Ele deixa claro também que eles não fizeram



Figura 82

nenhuma restrição quanto ao formato ou método da réplica do senador, e que eles sugeriram que o senador não fizesse nenhum comentário sobre o programa. Murrow olha para o seu lado esquerdo, onde estavam monitores, para ver o vídeo de réplica feito por McCarthy, passando a palavra para o senador.

A cena a seguir é composta pela montagem do áudio da réplica de McCarthy (V.O.) com vários planos em *close-ups* de diversos personagens que, apesar de estarem em lugares distintos, estão todos assistindo ao pronunciamento, pois todos sabem a importância dele e como ele pode afetar suas vidas. Pela relevância do discurso para a trama do filme, assim como para a temática aqui abordada, torna-se necessário citar as palavras de McCarthy, e como a maior parte do discurso foi feita em *voice over*, as imagens



de cada plano serão descritas logo em seguida. Como já esperado por Murrow, o direito de resposta de McCarthy logo se transforma num ataque pessoal ao próprio Murrow.

Figura 83

Boa noite. O Sr. Edward R. Murrow, diretor do Departamento de Educação da *CBS*, dedicou seu programa a atacar o trabalho do Comitê de Investigação do Senado americano e a mim pessoalmente, como presidente do comitê. Nos últimos quatro anos, ele tem atacado a mim e aos que lutam contra o comunismo. É claro que nem Joe McCarthy nem Edward R. Murrow são importantes como indivíduos. A nossa importância está na nossa relação com a luta para preservar liberdades do país. Normalmente, não deixaria de lado o importante trabalho que fazemos para responder a Murrow. Mas, neste caso, acho justificável fazer isso porque Murrow é o símbolo, o líder e a mais inteligente das raposas que sempre atacaram as pessoas que ousam expor os comunistas e os traidores. Quero afirmar que o Sr. Edward R. Murrow há cerca de vinte anos fez propaganda em prol das causas comunistas. Por exemplo, o *Instituto de Educação Internacional*, do qual foi diretor substituído, foi escolhido como representante de uma Instituição soviética para fazer um trabalho que caberia à polícia secreta russa. O Sr. Murrow reconheceu ser membro do *IWW* ou seja, do *Industrial Workers of the World*, organização terrorista, considerada subversiva pela Procuradoria-Geral dos Estados Unidos. O Sr. Murrow declarou, e eu cito que “as ações do senador-júnior do Wisconsin deixaram os nossos inimigos em posição confortável”. Esta é a definição de traição. É uma linguagem bastante forte. Se deixo os nossos inimigos em posição confortável, eu não deveria estar no Senado. Mas, se o Sr. Murrow deixa os nossos inimigos em posição confortável, ele não deveria entrar nos lares de milhões de americanos por intermédio da *CBS*. Quero garantir que não me deixarei intimidar pelos ataques de gente como Murrow, Lattimore Foster, do “*Daily Worker*” ou ainda do próprio Partido Comunista. Não tenho pretensões de ser líder. É com humildade que peço aos americanos que amam este país que se juntem a mim.

Enquanto ouvimos a voz do senador, que começa a discursar (V.O.), a câmera fica primeiramente em Murrow, olhando para o monitor onde está McCarthy,



Figura 84

passando depois a focar em dois monitores, um com a imagem (de arquivo) do senador e outro com a imagem de Murrow, ainda olhando para os monitores, aproximando-se em *zoom*

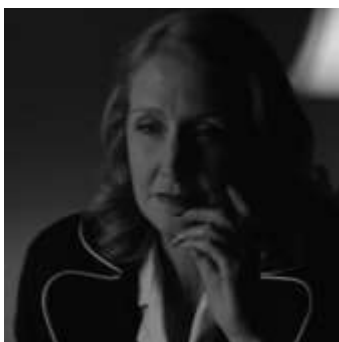


Figura 85

Vemos então Shirley, provavelmente em sua casa, assistindo o programa na televisão, e logo em seguida vemos Hollenbeck, no estúdio do jornal das 23

horas, já preparado para entrar no ar, também assistindo com grande preocupação. Somos levados então até o escritório de William Paley, o qual também assiste à televisão, com uma



Figura 87

expressão mais séria do que a de costume. Voltamos a ver, agora em plano detalhe, Murrow, ainda olhando para o monitor, agora com expressão de indignação pelo o que estava sendo dito sobre ele. Finalmente, já praticamente no final do pronunciamento, o filme mostra a imagem de McCarthy discursando, em primeiro plano, e em seguida em *close-up*. Mais uma vez, vale

ressaltar que se trata de uma imagem de arquivo, ou seja, é a imagem do real McCarthy em seu discurso de réplica ao programa de Murrow. No final da sequência, enquanto ainda ouvimos a voz do senador encerrando seu discurso (V.O.), vemos Paley andando pelos corredores vazios de sua emissora, até entrar no estúdio do *See It Now*, já vazio (presume-se já ser bem mais tarde, e que todos já foram para suas casas), permanecendo lá e olhando em silêncio por uns instantes, enquanto a câmera começa a escurecer gradualmente.

in do monitor com a imagem de McCarthy. O plano seguinte mostra pessoas nas ruas assistindo atentamente ao pronunciamento nas televisões de uma loja de consertos e reparos de aparelhos de televisão.

Em seguida vemos a equipe do *See It Now* assistindo nos bastidores do



Figura 86

estúdio. Vemos então Shirley, provavelmente em sua casa, assistindo o programa na televisão, e logo em seguida vemos Hollenbeck, no estúdio do jornal das 23 horas, já preparado para entrar no ar, também assistindo com grande preocupação. Somos levados então até o escritório de William Paley, o qual também assiste à televisão, com uma expressão mais séria do que a de costume. Voltamos a ver, agora em plano detalhe, Murrow, ainda olhando para o monitor, agora com expressão de indignação pelo o que estava sendo dito sobre ele. Finalmente, já praticamente no final do pronunciamento, o filme mostra a imagem de McCarthy discursando, em primeiro plano, e em seguida em *close-up*.

Mais uma vez, vale



Figura 88

➤ **SEQUÊNCIA 15 (1h 07min 34seg – 1h 11min 10seg):** *A autodefesa e o contra-ataque de Murrow*

O comercial de um dos patrocinadores do programa *See It Now* abre essa sequência, assim como o início do programa. Neste caso, trata-se do comercial da ALCOA, uma empresa de alumínio, que mostra as possíveis aplicações desse metal em fazendas nos EUA.

Após o final da propaganda, a câmera, num rápido movimento de *zoom in*, vai de um plano geral do estúdio do programa para um primeiro plano em Murrow, que inicia mais um *See It Now*. Olhando para a câmera do estúdio, Murrow começa o programa daquela semana, o qual, como já era esperado, seria a tréplica dele em relação ao que o senador declarou no programa da semana passada. Da mesma forma que o discurso de McCarthy, assim como pelos mesmos motivos, deve-se transcrever esse discurso de Murrow.



Figura 89

Na semana passada, o senador McCarthy veio ao nosso programa para corrigir erros que teríamos cometido no programa de 9 de março. Como não fez referência a nenhuma declaração de fato que fizemos, deduzimos que ele não identificou nenhum erro. Mais uma vez, ele provou que aquele que o exponha ou que não compartilhe com seu desrespeito histórico da decência, da dignidade humana ou dos direitos assegurados pela Constituição deve ser comunista ou simpatizante. Isso já era de esperar. O senador acrescentou o meu nome a uma longa lista de pessoas e instituições acusadas de servir à causa comunista. A sua proposta é bastante simples. Quem criticar ou objetar contra os métodos do senador é comunista. Se fosse verdade, haveria muitos comunistas neste país. Vamos analisar algumas das acusações do senador. Ele afirmou, sem provas, que eu fui membro do *Industrial Workers of the World*. Isso é mentira. Nunca fui membro, nem apresentei candidatura. O senador afirmou que o professor Harold Laski, intelectual e político britânico, dedicou um livro a mim. Isso é verdade. Ele já faleceu. Ele era socialista. Eu não sou. Ele foi uma daquelas pessoas civilizadas que não forçam ninguém a concordar com seus princípios políticos como condição para uma conversa ou amizade. Nunca concordei com as suas ideias políticas. Laski, como bem indica no seu prefácio, dedicou-me o livro não por termos visões políticas idênticas, mas por apreciar a minha cobertura da guerra em Londres, como ele indica de maneira clara. Acreditava há 20 anos, e ainda acredito, que americanos maduros podem conversar e polemizar e debater com comunistas de qualquer parte do mundo sem ser

contaminados ou convertidos. Acredito que a nossa crença, a nossa convicção e a nossa determinação são mais fortes do que as deles, e que podemos competir com sucesso, não somente no campo das bombas, mas também no universo das ideias. Trabalho com a *CBS* há mais de 19 anos. A empresa sempre confiou na minha integridade e responsabilidade como jornalista e na minha lealdade de cidadão americano. Não preciso de sermão do senador-júnior do Wisconsin sobre os perigos ou terrores do comunismo. Após examinar a minha consciência e verificar os meus arquivos, não posso dizer que tenha sido sempre correto ou sábio. Mas tentei buscar a verdade com diligência e transmiti-la, embora, neste caso, eu tenha sido alertado que estaria na mira do senador McCarthy. Esperamos poder tratar de assuntos mais relevantes na semana que vem. Boa noite e boa sorte.



Figura 90

Durante toda essa cena, Murrow é o elemento central, apenas se alterando o tipo de plano em que ele é enquadrado. Na maior parte de seu discurso, enquanto ele olha fixamente para a câmera da televisão ou lê suas anotações, a câmera do filme adota um plano médio, filmando ele de baixo para cima, e gradativamente se

aproximando em *zoom in* do apresentador, até chegar num primeiro plano. Em seguida, um plano detalhe do rosto de perfil de Murrow é exibido, com a imagem de Murrow desfocada também num monitor ao fundo do plano, a qual, logo em seguida, torna-se o foco do plano, deixando agora o rosto em perfil de Murrow desfocado.

Antes do encerramento do discurso de Murrow, passa-se

para um *close-up*, com ele olhando para a câmera da televisão até o final, quando ele olha para baixo e as luzes do estúdio diminuem.



Figura 91

➤ **SEQUÊNCIA 16 (1h 11min 10seg – 1h 15min 15seg):** *A repercussão da disputa entre Murrow e McCarthy e o suicídio de Don Hollenbeck*

Com o áudio tendo se iniciado no final da sequência anterior (V.O.), a nova sequência começa com Jesse Zousmer, em *close-up*, lendo uma crítica positiva sobre o programa da tréplica de Murrow, feita mais uma vez pelo crítico do *The New York Times*. Enquanto ele lê, outros planos *close-up* são feitos sobre cada personagem da equipe de Murrow que estava ali presente, além de planos gerais da sala, com todos rindo, aplaudindo ou fazendo brincadeiras com o texto e com o autor da crítica.



Figura 92

Já ao final da leitura, John Aaron (Reed Diamond) entra na sala e dá uma notícia que faz todos automaticamente pararem de falar e olharem para ele com ar de perplexidade: o



Figura 93

Figura 94

Senado estava investigando McCarthy. Em planos gerais, *close-ups* e americanos, os personagens começam a rir e a comemorar, ainda não acreditando naquela notícia. Shirley entra na sala e Friendly repete a notícia para ela, deixando-a também surpresa e contente,



Figura 95

trocando olhares de satisfação com Joe Wershba. Todos passam a debochar de McCarthy quando um telefone começa a tocar. Friendly atende e a câmera fica nele, em *close-up*. A expressão dele muda completamente, enquanto ele apenas ouve o que a pessoa ao telefone está lhe dizendo. Ao final da ligação, ele agradece à pessoa, desliga o telefone e imediatamente olha

com ar de seriedade para Murrow, o qual ainda estava rindo pela notícia da investigação de McCarthy e pela crítica positiva sobre seu programa. Quando Friendly se levanta e vai até a direção de Murrow, com este em primeiro plano, a expressão de Murrow já revela que ele percebeu ter alguma coisa errada. Friendly fala ao seu ouvido, sem o filme revelar o que está sendo dito, e ao final, a expressão de Murrow, agora em *close-up*, é de incredulidade.



Figura 96



Figura 97

alta uma matéria falando sobre o suicídio de Don Hollenbeck. Sua leitura permanece, ao longo dos planos seguintes, em *voice over* – junto com a canção de jazz – e vemos a seguir planos detalhes de Hollenbeck ligando o gás do fogão de sua casa e abrindo a porta do forno, sem, no entanto, acender o fogo, e depois o vemos sentado em

sua cadeira, olhando seriamente para sua televisão, esperando pelo momento de sua morte. Ao final da leitura feita por Wershba, revela-se que aquela matéria tinha sido escrita pelo mesmo colunista que vinha atacando publicamente Hollenbeck, Jack O’Brian, e que continuava



Figura 99

atacando-o mesmo após sua morte. Voltamos a ver a cantora de jazz num estúdio de gravação com sua banda, cantando ainda a mesma canção que estava até então em *voice over*, e Murrow aparece do lado de fora do estúdio, senta-se e começa a ver o final daquela performance, enquanto fuma seu cigarro e lamenta pela morte de seu amigo. A música termina.



Figura 98

➤ **SEQUÊNCIA 17 (1h 15min 15seg – 1h 17min 01seg): A homenagem a Hollenbeck e as dúvidas de Joe Wershba**



Figura 100

O primeiro plano se inicia com Joe Wershba de pé, em plano americano, olhando para uma televisão ao seu lado, na qual aparece Murrow, em *close-up* e olhando diretamente para a câmera, fazendo um obituário e uma homenagem ao seu amigo recém falecido. Enquanto o

áudio de Murrow permanece ao fundo (V.O.), a câmera percorre a sala mostrando a reação das pessoas ao ouvir as palavras dele sobre a vida, a carreira e a morte de Don Hollenbeck. Ao finalizar o programa, a câmera em plano americano permanece em Joe, pensativo.

A cena corta para o quarto de Joe e Shirley Wershba. Os dois estão deitados na cama, conversando. Alternam-se planos em *close-up* de cada um e contraplanos ao longo do diálogo. Joe cogita a possibilidade deles estarem defendendo o lado errado da história, e de um dia olharem para trás e se arreenderem. Shirley acaba por dissuadi-lo dessa ideia.



Figura 101

➤ **SEQUÊNCIA 18 (1h 17min 01seg – 1h 18min 13seg): *McCarthy investigado!***



Figura 102

Mais imagens de arquivo abrem esta sequência. Em legenda, o filme informa que aquelas são imagens da audiência de McCarthy no Exército. Nelas, pode-se ver as acaloradas discussões entre o senador McCarthy e o advogado Joe Welch, este acusando o senador, por mais de uma vez, de não ter nem um pingão de decência e de escolher o que revelar e o que não revelar em suas investigações.



Figura 103

Enquanto o áudio das imagens de arquivo continua (V.O.), a câmera acha Murrow, num plano médio e de perfil, sentado em sua poltrona, com seu cigarro na mão, apresentando seu programa ao vivo, mas olhando, sempre que possível, para a televisão que mostrava a

Sáímos diretamente da imagem de arquivo, e vemos a equipe de Murrow reunida nos bastidores do estúdio, tentando assistir a audiência na televisão.



Figura 104

audiência naquele mesmo instante. Ainda assim, Murrow dá prosseguimento ao programa daquela noite.

➤ **SEQUÊNCIA 19 (1h 18min 13seg – 1h 20min 16seg):** *O início das consequências para a equipe do See It Now: o casamento revelado!*



Figura 105

Enquanto ouvem-se vozes (O.S.) de pessoas na redação trabalhando, a câmera acompanha Sig Mickelson andando em direção à sala. Ele pede para falar com Shirley, que estava ao telefone, e com Joe Wershba, o qual estava em outra mesa, datilografando. Os dois se levantam e se dirigem a outra sala, seguindo Mickelson, eles fecham as portas e os três se sentam para conversar.

A câmera fica em Joe e Shirley, em plano americano, sentados um ao lado do outro, enquanto Mickelson começa a falar que a CBS tem uma política que proíbe casamento entre funcionários. Os dois congelam ao ouvir aquilo, pois sempre mantiveram segredo e tiveram cuidados para que ninguém descobrisse. Mudando para um primeiro plano em Mickelson, ele diz que precisará fazer cortes de pessoal nas próximas semanas, e que um deles poderia evitar que o outro fosse despedido (pedindo demissão, ao invés de ambos serem demitidos), e que ele gostaria que



Figura 106

eles facilitassem a decisão dele. Mickelson deixa a sala para os dois conversarem a sós. Sorrindo, Shirley diz que todos irão sentir falta de Joe e este corrobora com ela, dizendo que vai arrumar as coisas dele. Os dois pegam suas alianças, e colocam nos dedos, sorrindo aparentemente de alívio por não precisarem mais se esconder de todos, e saem da sala abraçados.

➤ **SEQUÊNCIA 20 (1h 20min 16seg – 1h 25min 33seg):** *As consequências para Murrow, Friendly e para o programa See It Now*



Figura 107

sentado, aguardando, e senta-se também ao seu lado, os dois permanecendo em silêncio.

A cena corta já para dentro do escritório de Paley, com a reunião já iniciada. Paley, em primeiro plano e de perfil, reclama deles terem perdido o



Figura 108

Figura 109

patrocinador do programa, a ALCOA. Também em primeiro plano e de perfil, mas do lado oposto da mesa, estão Friendly e Murrow. O primeiro tenta argumentar que o patrocinador estava pagando cada vez menos, enquanto o segundo argumenta que eles encontrariam um novo patrocinador. Paley contra argumenta a questão financeira e ainda alega que a grade de terça à noite era líder de audiência, e que o público queria diversão, e não receber lições de civismo. A conversa, nesse momento, pende para acusações e o clima fica mais sério do que já estava. Murrow tenta explicar que o conteúdo do que eles estavam fazendo era mais importante do que qualquer outra coisa, e Paley alega que ele nunca censurou qualquer matéria do programa – o que Murrow discorda – e que ele lutava para manter a licença daquela filiada da emissora junto aos mesmos políticos que Murrow atacava. Murrow pergunta pela segunda vez o que ele queria, e Paley deixa claro que ele iria aumentar o programa de meia hora para uma hora de duração, que não seria mais um programa semanal e que não seria mais às terças de noite, e sim aos domingos de tarde, e que eles só fariam mais cinco programas, número de shows que eles ainda estavam lhe devendo. Murrow chega a questioná-lo de por que ele não apenas o despedia logo, e quando Murrow e Friendly se levantam e começam a se retirar, Murrow deixa claro que ele, Paley, não gostará dos temas abordados nesses próximos cinco programas, e este, por sua vez, pede para Friendly ficar mais um pouco. Em plano médio, Murrow continua e sai da sala, enquanto Friendly para, relutante, encerrando-se o plano com, Paley sério, em primeiro plano.

Do lado de fora do escritório de Paley, está Murrow, em primeiro plano e de perfil, aguardando Friendly, que finalmente deixa a sala e caminha na direção de seu colega. Agradece a secretária, respira fundo ao se aproximar de Murrow, enquadrando-se no mesmo primeiro plano, e lhe conta que Paley quer que ele demita algumas pessoas da equipe, o que não surpreende Murrow. Friendly dá a ideia de que o primeiro



Figura 110

dos cinco programas deveria ser sobre a decadência na televisão, e os dois sorriem daquela sugestão. Murrow lembra que o Senado votará no dia seguinte a moção de censura contra



Figura 111

McCarthy, e que mesmo que ele perca a credibilidade após isso, continuaria no Senado, não sendo cassado. Aparentemente Murrow deixa claro que ele gostaria de fazer algo sobre isso, talvez o próximo programa. Em plano geral, mostrando todo o longo corredor da diretoria da CBS, com os dois ao fundo, Friendly declara que eles vão lutar até cair. Os dois começam a caminhar em direção da câmera, conversando sobre temas irrelevantes, a câmera os acompanha até eles saírem de cena, enquanto a mesma câmera se fixa e enquadra dois monitores que estão no corredor, ambos com a mesma imagem de arquivo sendo reproduzida, dando um progressivo *zoom in* num desses monitores, encerrando o plano e a sequência dessa forma.

McCarthy, e que mesmo que ele perca a credibilidade após isso, continuaria no Senado, não sendo cassado. Aparentemente Murrow deixa claro que ele gostaria de fazer algo sobre isso, talvez o próximo programa. Em plano geral, mostrando todo o longo corredor da diretoria da CBS, com os dois ao fundo, Friendly declara que eles vão lutar até cair. Os dois começam a caminhar em direção



Figura 112

➤ **SEQUÊNCIA 21 (1h 25min 33seg – 1h 32min 45seg):** *O discurso de Murrow sobre a televisão e em defesa da liberdade de imprensa; encerramento do filme e créditos finais*



Figura 113

sentadas, de costas para a câmera, assistindo ao seu discurso, ao longo do qual planos em *close-up* – de perfil e de frente – e primeiros planos de Murrow são explorados.

Sobre o discurso em si, ele é não apenas a conclusão e o desfecho da sequência e do filme, mas também a moral e a mensagem que o filme quer defender e exaltar: a valorização do direito vital de liberdade de imprensa e a importância dos meios de comunicação, em especial a televisão, como espaços que devem analisar a sociedade e ensinar, iluminar, inspirar e informar as pessoas sobre assuntos importantes, e não apenas para divertir, entreter e alienar as pessoas. Esse é que deveria ser o papel e o objetivo da imprensa e, nesse caso, da televisão. Nas palavras de Edward R. Murrow:



Figura 114

A nossa História é o resultado do que fazemos. Se continuarmos como estamos, a História se vingará e nos fará pagar. Às vezes, exaltemos a importância das ideias e da informação. Vamos sonhar com a possibilidade de, num domingo à noite, no horário ocupado por Ed Sullivan se faça estudo clínico da educação. E que, uma semana depois, o horário usado por Steve Allen sirva para uma análise da política americana no Oriente Médio. Será que a imagem dos nossos patrocinadores sairia arranhada? Será que os acionistas ficariam revoltados e reclamariam? O que aconteceria? A não ser que alguns milhões de pessoas se informassem mais sobre assuntos que determinam o futuro do país e, portanto, o futuro das nossas empresas. Àqueles que dizem que as pessoas não se interessam, que são complacentes, indiferentes e alienadas, eu apenas respondo que, na minha opinião de repórter, há provas concretas de que essa afirmação é incorreta. Mas, mesmo que não o seja, o que eles têm a perder? Se estiverem certos e o nosso veículo só servir para divertir e alienar, a televisão está em perigo, e logo veremos que a luta foi em vão. Esse

veículo pode ensinar. Pode esclarecer e até inspirar. Mas só pode fazer isso se as pessoas o usarem com esse objetivo. Senão será apenas um monte de cabos e luzes dentro de uma caixa. Boa noite e boa sorte.



Figura 115

Ao pronunciar seu bordão de encerramento, em *close-up* e de perfil, Murrow encerra não apenas seu discurso, mas também o filme. Ele sai de cena e a câmera permanece na mesma posição em que estava, filmando apenas o fundo escuro. Inicia-se então, os créditos finais.


APÊNDICE II:





Imagens de arquivo utilizadas em *Boa Noite e Boa Sorte*




Os conjuntos de imagens de arquivo utilizadas na narrativa de *Boa Noite e Boa Sorte* e discriminadas seguir nesse apêndice, foram obtidas pelos produtores do filme graças à colaboração das seguintes fontes, instituições e arquivos:²⁵⁴




- *ALCOA Inc.*;
- *CBS News Footage* (cortesia da *BBC Motion Gallery*);
- *Landov, LLC*;
- Coleção sobre Murrow (*Edward R. Murrow Collection*) da seção de arquivos e coleções digitais da Universidade de Tufts, em Massachusetts (*Digital Collections and Archives – Tufts University*);
- *NBC News Archives*;
- Imagens de arquivo de Yuki Fujimoto, da coleção de Mukashi (*The Mukashi Collection*);
- Biblioteca da Universidade de Maryland (*Library of American Broadcasting – University of Maryland*);
- Biblioteca *Original Filmvideo* (*Original Filmvideo Library*).




²⁵⁴ A referência a todas essas instituições, arquivos e fontes foi feita por Clooney nos créditos finais do filme.





Inserção de imagem de arquivo Nº:	Sequência / Timecode:	Imagem de arquivo:	Descrição:
01	Sequência 2: 8min 15seg – 9min 25seg	 <p data-bbox="1031 734 1155 763"><i>Figura 116</i></p>	Trecho de uma das comissões presididas pelo senador McCarthy;
02	Sequência 3: 12min 25seg – 13min 07seg	 <p data-bbox="1031 1133 1155 1162"><i>Figura 117</i></p>	Depoimento de Milo Radulovich em torno da ilegitimidade de estar sendo acusado sem provas reais contra ele;
03	Sequência 4: 16min 59seg – 17min 23seg	 <p data-bbox="1031 1570 1155 1599"><i>Figura 118</i></p>	Advogado de Radulovich dando uma entrevista sobre o absurdo que foi a condenação sem provas, sem testemunhas e sem um julgamento;

<p>04</p>	<p>Sequência 4: 20min 51seg – 21min 36seg</p>	 <p><i>Figura 119</i></p>  <p><i>Figura 120</i></p>  <p><i>Figura 121</i></p>  <p><i>Figura 122</i></p>	<p>Depoimento de Milo Radulovich e de sua irmã para o programa de Murrow;</p>
-----------	--	---	---

05	<p>Sequência 5: 24min 43seg – 25min 40seg</p>	 <p><i>Figura 123</i></p>	<p>Comercial de cigarros, patrocinador de programas de Murrow na CBS;</p>
06	<p>Sequência 5: 26min 25seg – 27min 25seg</p>	 <p><i>Figura 124</i></p>	<p>Trecho de entrevista para o programa <i>Person to Person</i> em tela ao fundo;</p>
07	<p>Sequência 7: 35min 13seg – 36min 45seg</p>	 <p><i>Figura 125</i></p>	<p>Senador discursando em mais uma comissão presidida por ele;</p>

08	Sequência 9: 41min 35seg – 43min 10seg	 <p><i>Figura 126</i></p>  <p><i>Figura 127</i></p>	Antiga entrevista de McCarthy sendo utilizada pelo programa de Murrow;
09	Sequência 12: 54min 40seg – 55min 35seg	 <p><i>Figura 128</i></p>	Inquérito de Annie Lee Moss, sendo assistido pela equipe de Murrow;

10	Sequência 13: 58min 18seg – 01h 03min 18seg	 <p><i>Figura 129</i></p>  <p><i>Figura 130</i></p>  <p><i>Figura 131</i></p>	Imagens do <i>inquérito de Annie Lee Moss;</i>
----	---	--	---

11	<p>Sequência 14: 01h 04min 35seg – 01h 07min 45seg</p>	 <p><i>Figura 132</i></p>  <p><i>Figura 133</i></p>  <p><i>Figura 134</i></p>  <p><i>Figura 135</i></p>	<p>O direito de resposta de McCarthy e seu ataque a Murrow;</p>
----	--	--	---








12	<p>Sequência 15:</p> <p>01h 08min 03seg – 01h 08min 45seg</p>	 <p><i>Figura 136</i></p>  <p><i>Figura 137</i></p>	<p>Comercial da ALCOA, empresa de alumínio patrocinadora do programa de Murrow;</p>
13	<p>Sequência 18:</p> <p>01h 17min 37seg – 01h 18min 45seg</p>	 <p><i>Figura 138</i></p>  <p><i>Figura 139</i></p>	<p>As acaloradas discussões entre o senador McCarthy e o advogado Joe Welch; nos estúdios da CBS Murrow e seus companheiros assistem a audiência ao vivo na televisão;</p>



Figura 140



Figura 141

14	Sequência 20: 01h 25min 21seg – 01h 25min 33seg	 <p><i>Figura 142</i></p>  <p><i>Figura 143</i></p>  <p><i>Figura 144</i></p>	O presidente Dwight Eisenhower discursando sobre o direito de habeas corpus;
----	---	--	--

BIBLIOGRAFIA:

ABRANTES, Alexandre Fagundes. *Memórias em Disputa: a Segunda Guerra Mundial nos Filmes de Hollywood*. 1ª ed. Rio de Janeiro: Editora Multifoco, 2013. 108 p.

AGAMBEN, Giorgio. Difference and repetition: on Guy Debord's film. In: LEIGHTON, Tanya (Ed.). *Art and the Moving Image: A Critical Reader*. Tate Publishing: 2008. p. 328-333.

ALBIERI, Sara. História pública e consciência histórica. In: ALMEIDA, Juniele Rabêlo de; ROVAI, Marta G. de Oliveira (orgs.). *Introdução à História Pública*. São Paulo: Letra e Voz, 2011. 232 p. p. 19-28.

ALMEIDA, Juniele Rabêlo de; ROVAI, Marta G. de Oliveira (orgs.). *Introdução à História Pública*. São Paulo: Letra e Voz, 2011. 232 p.

ARENDT, Hannah. *Eichmann em Jerusalém, um relato sobre a banalidade do mal*. Tradução de José Rubens Siqueira. São Paulo: Companhia das Letras, 1999. 336 p.

AZEVEDO, Cecília; ROLLEMBERG, Denise; KNAUSS, Paulo; BICALHO, Maria Fernanda B.; QUADRAT, Samantha Viz (orgs.). *Cultura política, memória e historiografia*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2009. 544 p.

BARTHES, Roland. *O rumor da língua*. São Paulo: Martins Fontes, 2004. 486 p.

BLOCH, Marc. *Apologia da história ou o ofício do historiador*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2001.

BURGOYNE, Robert. *A nação do filme: Hollywood examina a história dos Estados Unidos*. Brasília: Ed. UNB, 2002. 172 p.

CARDOSO, Ciro Flamarion. *Ensayos*. San José, C. R.: Editorial de la Universidad de Costa Rica, 2001. 219 p.

_____. *Narrativa, Sentido, História*. Campinas: POPYRUS, 1997. 272 p.

CERTEAU, Michel de. A operação historiográfica. In: _____. *A escrita da história*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1982.

CHAUVEAU, A., TÉTART, P. (orgs.). *Questões para a história do presente*. Bauru, SP: EDUSC, 1999.

CLOONEY, George; HESLOV, Grant. *Good night, and good luck: the screenplay and history behind the landmark movie*. 1ª ed. New York, N.Y.: Newmarket Press, 2006. 208 p.

COULTER, Ann. *Treason: Liberal Treachery from the Cold War to the War on Terrorism*. Three Rivers Press, 2003. 368 p.

DAVIS, Natalie Z. *Slaves on Screen: Film and Historical Vision*. Cambridge, MA: Harvard University Press, 2002. 176 p.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Images malgré tout*. Paris: Les Editions de Minuit, 2003.

_____. “... O que torna o tempo legível, é a imagem”: entrevista [nov. 2010]. Ouro Preto: *Revista Artefilosofia*, n. 11, p. 14-28, dez. 2011. Entrevista concedida a Susana Nascimento Duarte e Maria Irene Aparício.

_____. Quando as imagens tocam o real. *PÓS: Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG*, Belo Horizonte, v.2, n. 4, p. 204-219, nov. 2012.

_____. *Diante da Imagem: Questão colocada aos fins de uma história da arte*. São Paulo: Editora 34, 2013.

_____. *A Imagem sobrevivente: história da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg*. Rio de Janeiro: Contraponto Editora, 2013.

_____. *Diante do Tempo: História da arte e anacronismo das imagens*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2015.

_____. *Remontages du temps subi*. L'Oeil de l'histoire, 2. Paris: Les Editions de Minuit, 2010.

_____. *Quand les images prennent position*. L'Oeil de l'histoire, 1. Paris: Les Editions de Minuit, 2009.

EAGLETON, Terry. *Ideologia: Uma introdução*. Trad. Luís C. Borges e Silvana Vieira. São Paulo: Ed. UNESP/Ed. Boitempo, 1997. 208 p.

FEBVRE, Lucien. *Combates por la historia*. Barcelona: Ediciones Ariel, 1970.

FELD, Claudia; MOR, Jessica S. Imagen y memoria: apuntes para una exploración. In: _____ (Comp.). *El pasado que miramos: memoria e imagen ante la historia reciente*. Buenos Aires: Paidós, 2009. 384 p. Introducción, p. 25-42.

FERREIRA, Argemiro. *Caça às Bruxas – Macartismo: Uma Tragédia Americana*. São Paulo: L&PM, 1989. 271 p.

FERREIRA, Rodrigo de Almeida. Cinema, educação e história pública: Dimensões do filme 'Xica da Silva'. In: ALMEIDA, Juniele Rabêlo de; ROVAI, Marta G. de Oliveira (orgs.). *Introdução à História Pública*. São Paulo: Letra e Voz, 2011. 232 p. p. 207-223.

FERRO, Marc. *Cinema e História*. 2ª ed. rev. ampl. Trad. Flávia Nascimento. São Paulo: Paz e Terra, 2010. 244 p.

FRANÇA, Andréa. A reencenação no cinema documentário. *Matrizes*, São Paulo, ano 4, n. 1, p. 149-161, jul./dez. 2010.

_____ ; MACHADO, Patricia F. M. *Rocha que Voa: o cinema, a memória e o “teatro de operações” da montagem. Doc On-line*, n. 8, ago. 2010. p. 132-148.

FRIEDMAN, Andrea. The Strange Career of Annie Lee Moss: Rethinking Race, Gender, and McCarthyism. *Journal of American History*, v. 94, n. 2, p. 445–468, 2007.

GURAN, Milton. Bricolagem da memória: fontes orais e visuais na construção da identidade agudá. *História Oral*, v. 16, n. 1, p. 125-150, jan./jun. 2013.

HALBWACHS, Maurice. *A Memória Coletiva*. Trad. Beatriz Sidou. São Paulo: Centauro, 2006. 198 p.

HARTOG, François. *Regimes de Historicidade – Presentismo e Experiências do Tempo*. Belo Horizonte: Editora Autêntica, 2013.

HERMAN, Arthur. *Joseph McCarthy: Reexamining the Life and Legacy of America's Most Hated Senator*. New York: Free Press, 1999.

HOBBSAWM, Eric. *Era dos Extremos: o breve do século XX: 1914-1991*. São Paulo: Companhia da Letras, 1995.

HUYSSSEN, Andreas apud. FICO, Carlos. História que temos vivido. In: VARELLA, Flávia; MOLLO, Helena M.; PEREIRA, Mateus H. de Faria; DA MATA, Sérgio (Orgs.). *Tempo presente & usos do passado*. 1ª ed. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2012, p. 67-100.

KELLNER, Douglas. *A Cultura da Mídia – Estudos Culturais: Identidade e Política entre o Moderno e o Pós-moderno*. Bauru, SP: EDUSC, 2001. 454 p.

_____. *Cinema Wars: Hollywood Film and Politics in the Bush-Cheney Era*. 1ª ed. Wiley-Blackwell, 2010. 296p.

KOSELLECK, Reinhart. *Futuro Passado*. Contribuição à semântica dos tempos históricos. Rio de Janeiro: Contraponto, Editora Puc-RJ, 2006.

KNAUSS, Paulo. O desafio de fazer História com imagens: arte e cultura visual. *ArtCultura*, Uberlândia, v.8, n.12, jan-jun 2006, p. 97-115.

LABORIE, Pierre. Memória e opinião. In: AZEVEDO, Cecília; ROLLEMBERG, Denise; KNAUSS, Paulo; BICALHO, Maria Fernanda B.; QUADRAT, Samantha Viz (orgs.). *Cultura política, memória e historiografia*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2009. 544 p. cap. 4, p. 79-97.

LAGNY, Michèle. *Cine e Historia: problemas y métodos en la investigación cinematográfica*. Barcelona: Bosch Casa Editorial, 1997. 308 p.

_____. O cinema como fonte histórica. In: NÓVOA, Jorge; FRESSATO, Soleni B.; FEIGELSON, Kristian (orgs.). *Cinematógrafo: um olhar sobre a história*. Salvador: EDUFBA; São Paulo: Editora da UNESP, 2009. 492 p. p. 99-131.

LE GOFF, Jacques. *História e Memória*. Campinas, SP: Ed. UNICAMP, 1990.

LEBEL, Jean-Patrick. *Cinema e ideologia*. Trad. Jorge Nascimento. São Paulo: Mandacaru, 1989. 349 p.

LERA, José M. Caparrós. Análisis crítico del cine argumental. *Historia, Antropología y Fuentes Orales*. Barcelona, n. 18, p. 89-102, 1997.

LIDDINGTON, Jill. O que é história pública? Os públicos e seus passados. In: ALMEIDA, Juniele Rabêlo de; ROVAI, Marta G. de Oliveira (orgs.). *Introdução à História Pública*. São Paulo: Letra e Voz, 2011. 232 p. p. 31-52.

LINDEPERG, Sylvie; COMOLLI, Jean-Louis. Imagens de arquivos: imbricamentos de olhares. Entrevista com Sylvie Lindeperg. In: *Catálogo do FORUMDOC.BH.2010*. Belo Horizonte: Filmes de Quintal/FAFICH-UFMG, 2010. p. 318-345.

LINS, Consuelo; RESENDE, Luiz. A voz, o ensaio, o outro. In: FURTADO, Beatriz (org.). *Imagem Contemporânea*. v. 1. São Paulo: Hedra, 2009.

_____; _____; O audiovisual contemporâneo e a criação com imagens de arquivo. In: FABRIS, M., SOUZA, G., FERRARAZ, R., MENDONÇA, L., SANTANA, G. (orgs.). *Estudos de cinema e audiovisual*. X Encontro Anual da Socine 2010. São Paulo: Socine, 2010. p. 587-598.

_____; _____; FRANÇA, Andréa. A noção de documento e a apropriação de imagens de arquivo no documentário ensaístico contemporâneo. *Revista Galáxia*, São Paulo, n. 21, p. 54-67, jun. 2011.

LISSOVSKY, Mauricio. Quatro + uma dimensões do arquivo. In: MATTAR, Eliana (org.). *Acesso à informação e política de arquivos*. Rio de Janeiro: Arquivo Nacional, 2003.

LOWENTHAL, David. *The past is a foreign country*. Cambridge: Cambridge University Press, 1985.

MATTOS, Antônio C. Gomes de. *Do Cinetoscópio ao Cinema Digital: Breve História do Cinema Americano*. Rio de Janeiro: Artemídia Rocco, 2006. 240 p.

MAUAD, Ana Maria; DUMAS, Fernando. Fontes orais e visuais na pesquisa histórica: novos métodos e possibilidades narrativas. In: *Introdução à História Pública*. 1 ed. São Paulo: Letra e Voz, 2011, v.1, p. 81-95.

MENEZES, Ulpiano T. Bezerra de. Fontes visuais, cultura visual, história visual. Balanço provisório, propostas cautelares. *Revista Brasileira de História*, v. 23, n. 45, jul. 2003.

MORETTIN, Eduardo. O cinema como fonte histórica na obra de Marc Ferro. In: CAPELATO, M.; MORETTIN, E.; NAPOLITANO, M.; SALIBA, E. (orgs.). *História e Cinema: dimensões históricas do audiovisual*. São Paulo: Alameda, 2007. 392 p. p. 39-64.

NELSON, John. *Popular cinema as political theory: idealism and realism in epics, noirs, and satires*. New York, NY: Palgrave Macmillan, 2013. 249p.

NETO, Simplício. A História como montagem no documentário moderno. *Doc On-line – Revista Digital de Cinema Documentário*, n. 15, p. 69-110, dez. 2013.

NORA, Pierre. Entre memória e história: a problemática dos lugares. *Projeto história*, São Paulo: EDUC, n. 10, p. 7-28, dez. 1993.

POLLAK, Michael. Memória, Esquecimento, Silêncio. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro: CPDOC/FGV, v. 2, n. 3, p. 3-15, 1989.

_____. Memória e Identidade Social. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro: CPDOC/FGV, v. 5, n. 10, p. 200-212, 1992.

PÔRTO JR, Gilson (org.). *História do tempo presente*. Bauru, SP: EDUSC, 2007.

RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível: estética e política*. São Paulo: Editora 34, 2005. 72 p.

RICOEUR, Paul. *A Memória, a História, o Esquecimento*. Trad. Alain François. Campinas, SP: Ed. UNICAMP, 2007. 536 p.

ROCHA, Patrício. Montagem e “ressignificação”: a utilização de imagens de arquivo da televisão no documentário brasileiro. *Revista Temática*, ano VIII, n. 8, ago. 2012.

ROSSINI, Miriam de Souza. O lugar do audiovisual no fazer histórico: uma discussão sobre outras possibilidades do fazer histórico. In: LOPES, Antônio H.; VELLOSO, Mônica P.;

PESAVENTO, Sandra J. (orgs.). *História e Linguagens: texto, imagem, oralidade e representações*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2006. 352 p. p. 113-120.

ROUSSO, Henry. A memória não é mais o que era. In: FERREIRA, Marieta de Moraes; AMADO, Janaína (Eds.). *Usos e abusos da história oral*. 8ª ed. Rio de Janeiro: FGV, 2006. 304 p. p. 93-102.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. Direito pós-fáustico: por um novo tribunal como espaço de rememoração e elaboração dos traumas sociais. In: ARAÚJO, Maria Paula; FICO, Carlos; GRIN, Monica (org.). *Violência na história: Memória, trauma e reparação*. Rio de Janeiro: Ponteio, 2012.

SHAKESPEARE, William. *Julius Caesar (2010 edition)*: Oxford School Shakespeare. Oxford University Press; Reprint edition, 2010. 160 p.

SORLIN, Pierre. Indispensáveis e enganosas: as imagens, testemunhas da história. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro: CPDOC/FGV, v. 7, n. 13, p. 81-95, 1994.

_____. *Sociología del Cine*. México: Fondo de Cultura Económica, 1985.

_____. *The Film in History: Restaging the Past*. Totowa, NJ: Barnes & Noble Books, 1980. 226 p.

SOUSA, César Henrique Guazzelli. A História como Montagem: contribuições do cinema para a crítica da historiografia. *Domínios da Imagem*, ano VI, n. 11, p. 25-38, nov. 2012.

STAM, Robert. *Introdução à teoria do cinema*. Campinas: Papirus, 2003.

TESSITORE, Viviane. Arquivos e centros de documentação: Um perfil. In: ALMEIDA, Juniele Rabêlo de; ROVAI, Marta G. de Oliveira (orgs.). *Introdução à História Pública*. São Paulo: Letra e Voz, 2011. 232 p. p. 161-175.

TODOROV, Tzvetan. *Los abusos de la memoria*. Barcelona: Paidós Ibérica, 2000. 64 p.

VALIM, Alexandre Busko; MUNHOZ, Sidnei J. Velhos demônios, novos debates: Reflexões sobre Hollywood e a política norte-americana ou como o ódio é permitido desde que se odeiem as pessoas certas. *Transit Circle*. Niterói, RJ, v. 3, n.1, pp. 30-59. 2004.

_____. *Imagens Vigiadas: Uma História Social do Cinema no Alvorecer da Guerra Fria, 1945-1954*. Niterói, 2006. 325 f. Tese (Doutorado em História) – Instituto de Ciências Humanas e Filosofia, Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2006.

_____; OLIVEIRA, Celso Fernando Claro de. Fahrenheit, Celsius e outros modos de se medir a temperatura política: o cinema estadunidense no pós-11 de setembro de 2001. In: NIGRA, Fabio. (Org.). *El buen vecino. Estudios de Argentina y Brasil sobre Estados Unidos*. 1ª ed. Valencia: Universitat de Valencia, 2015, pp. 112-132.

VARELLA, F. et al. (orgs.). *Tempo presente e usos do passado*. Rio de Janeiro: FGV Editora, 2012.

WALKER, Janet. *Trauma Cinema: documenting incest and the Holocaust*. Califórnia: University of California Press, 2005. 273p.

XAVIER, Ismail. *O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência*. RJ: Paz e Terra, 1984.

FILMOGRAFIA:²⁵⁵

- **FONTE FILMOGRÁFICA PRINCIPAL:**

Boa Noite e Boa Sorte (*Good Night, and Good Luck*). Direção de George Clooney. Roteiro de George Clooney e Grant Heslov. Produzido por Barbara Hall, Grant Heslov e Todd Wagner. Los Angeles, CA. Dist. Warner Independent Pictures (WIP), 2005. 1 disco (93 min.); DVD / Blu-Ray.

- **OUTROS FILMES CITADOS:**

A Soma de Todos os Medos (*The Sum of All Fears*). Direção de Phil Alden Robinson. Roteiro de Daniel Pyne, John Lindley, Marie-Sylvie Deveau, Paul Attanasio e Tom Clancy. Produzido por Tom Clancy, Stratton Leopold e Mace Neufeld. Dist. Paramount Pictures, 2002. 1 disco (124 min.); DVD.

Atrás das Linhas Inimigas (*Behind Enemy Lines*). Direção de John Moore. Roteiro de David Veloz, Jim Thomas, John Thomas e Zak Penn. Produzido por Alex Blum, John Davis, Stephanie Austin, Wyck Godfrey. Dist. Twentieth Century Fox, 2001. 1 disco (106 min.); DVD.

Capote (*Capote*). Direção de Bennett Miller. Roteiro de Dan Futterman e Gerald Clarke. Produzido por Caroline Baron, Michael Ohoven, Philip Seymour Hoffman e William Vince. Dist. Sony Pictures Classics, 2005. 1 disco (114 min.); DVD.

Conduta de Risco (*Michael Clayton*). Direção de Tony Gilroy. Produzido por Anthony Minghella, George Clooney, Jennifer Fox, Kerry Orent, Steven Soderbergh, Sydney Pollack. Dist. Castle Rock Entertainment, 2007. 1 disco (119 min.); DVD.

²⁵⁵ Além de *Boa Noite e Boa Sorte*, objeto de análise nesta dissertação, também foi elaborada a filmografia de outros filmes que foram utilizados de forma comparativa com *Boa Noite e Boa Sorte* ou que foram citados de algum outro modo ao longo desta dissertação.

Crash: No Limite (*Crash*). Direção de Paul Haggis. Roteiro de Paul Haggis e Robert Moresco. Produzido por Bob Yari, Cathy Schulman, Don Cheadle, Mark R. Harris, Paul Haggis e Robert Moresco. Dist. Bob Yari Productions, 2004. 1 disco (112 min.); DVD.

Efeito Colateral (*Collateral Damage*). Direção de Andrew Davis. Roteiro de Adam Greenberg, David Griffiths, James W. Tyson, Peter Griffiths e Ronald Roose. Produzido por David Foster, Hawk Koch, Lowell D. Blank, Nicholas Meyer, Steven Reuther e Teresa Tucker-Davie. Dist. Warner Bros., 2002. 1 disco (108 min.); DVD.

Falcão Negro em Perigo (*Black Hawk Down*). Direção de Ridley Scott. Roteiro de Ken Nolan e Mark Bowden. Produzido por Jerry Bruckheimer e Ridley Scott. Dist. Columbia Pictures, 2001. 1 disco (144 min.); DVD.

Fomos Heróis (*We Were Soldiers*). Direção de Randall Wallace. Roteiro de Harold Moore, Joseph Galloway e Randall Wallace. Produzido por Arne Schmidt, Bruce Davey, Danielle Lemmon, Eveleen Bandy, Jim Lemley, Randall Wallace, Stephen McEveety, Stephen Zapotocyny e William Hoy. Dist. Paramount Pictures, 2002, 1 disco (138 min.); DVD.

Leões e Cordeiros (*Lions for Lambs*). Direção de Robert Redford. Roteiro de Matthew Michael Carnahan. Produzido por Andrew Hauptman, Matthew Michael Carnahan, Robert Redford e Tracy Falco. Dist. Metro-Goldwyn-Mayer (MGM), 2007. 1 disco (98 min.); DVD.

Munique (*Munich*). Direção de Steven Spielberg. Roteiro de Eric Roth, George Jonas e Tony Kushner. Produzido por Barry Mendel, Colin Wilson, Kathleen Kennedy e Steven Spielberg. Dist. DreamWorks, Universal Pictures, Amblin Entertainment, 2005. 1 disco (163 min.); DVD.

O Segredo de Brokeback Mountain (*Brokeback Mountain*). Direção de Ang Lee. Roteiro de Annie Proulx, Diana Ossana e Larry McMurtry. Produzido por Diana Ossana, James Schamus

e Michael Hausman. Dist. Focus Features, River Road Entertainment, Alberta Film Entertainment, 2005. 1 disco (134 min.); DVD.

O Senhor das Armas (*Lord of War*). Direção de Andrew Niccol. Roteiro de Andrew Niccol. Produzido por Andreas Schmid. Dist. Entertainment Manufacturing Company, 2005. 1 disco (122 min.); DVD.

O Suspeito (*Rendition*). Direção de Gavin Hood. Roteiro de Kelley Sane. Produzido por Toby Emmerich, Keith Goldberg, Steve Golin, Genevieve Hofmeyr, David Kanter, Mark Martin, Edward Milstein, Keith Redmon, Paul Schwake, Michael Sugar, Bill Todman Jr., Marcus Viscidi. Dist. New Line Cinema, 2007. 1 disco (122 min.); DVD.

Sangue Negro (*There Will Be Blood*). Direção de Paul Thomas Anderson. Roteiro de Paul Thomas Anderson e Upton Sinclair. Produzido por Daniel Lupi, JoAnne Sellar e Paul Thomas Anderson. Dist. Paramount Vantage e Miramax, 2007. 1 disco (158 min.); DVD.

Sob o Domínio do Mal (*The Manchurian Candidate*). Direção de Jonathan Demme. Roteiro de Daniel Pyne, Dean Georganis, George Axelrod e Richard Condon. Produzido por Ilona Herzberg, Jonathan Demme, Scott Rudin e Tina Sinatra. Dist. Paramount Pictures, 2004. 1 disco (129 min.); DVD.

Syriana – A Indústria do Petróleo (*Syriana*). Direção de Stephen Gaghan. Roteiro de Stephen Gaghan. Dist. Warner Bros. Entertainment, 2005. 1 disco (126 min.); DVD.

Tiros em Columbine (*Bowling for Columbine*). Direção de Michael Moore. Roteiro de Michael Moore. Produzido por Charles Bishop, Jim Czarnecki, Kathleen Glynn e Michael Donova. Dist. United Artists, Alliance Atlantis Communications, Salter Street Films International, 2002. 1 disco (120 min.); DVD.

TRILOGIA BOURNE:

A Identidade Bourne (*The Bourne Identity*). Direção de Doug Liman. Roteiro de Robert Ludlum, Tony Gilroy e W. Blake Herron. Produzido por Doug Liman, Patrick Crowley e Richard N. Gladstein. Dist. Universal Pictures, 2002. 1 disco (119 min.); DVD.

A Supremacia Bourne (*The Bourne Supremacy*). Direção de Paul Greengrass. Roteiro de Robert Ludlum e Tony Gilroy. Produzido por Frank Marshall, Patrick Crowley e Paul Sandberg. Dist. Universal Pictures, 2004. 1 disco (108 min.); DVD.

O Ultimato Bourne (*The Bourne Ultimatum*). Direção de Paul Greengrass. Roteiro de George Nolfi, Scott Z. Burns e Tony Gilroy. Produzido por Frank Marshall, Patrick Crowley e Paul Sandberg. Dist. Universal Pictures, 2007. 1 disco (115 min.); DVD.

TRILOGIA RAMBO:

Rambo – Programado Para Matar (*First Blood*). Direção de Ted Kotcheff. Roteiro de David Morrell, Michael Kozoll, Sylvester Stallone e William Sackheim. Produzido por Buzz Feitshans. Dist. Anabasis N.V., Elcajo Productions, 1982. 1 disco (93 min.); DVD.

Rambo II – A Missão (*Rambo: First Blood Part II*). Direção de George P. Cosmatos. Roteiro de David Morrell, James Cameron, Kevin Jarre e Sylvester Stallone. Produzido por Buzz Feitshans. Dist. Anabasis N.V., 1985. 1 disco (96 min.); DVD.

Rambo III (*Rambo III*). Direção de Peter MacDonald. Roteiro de David Morrell, Sheldon Lettich e Sylvester Stallone. Produzido por Buzz Feitshans. Dist. Carolco Pictures, 1988. 1 disco (101 min.); DVD.

TRILOGIA STAR WARS:

Star Wars: Episódio I – A Ameaça Fantasma (*Star Wars: Episode I – The Phantom Menace*). Direção de George Lucas. Roteiro de George Lucas. Produzido por George Lucas e Rick McCallum. Dist. Lucasfilm, 1999. 1 disco (136 min.); DVD.

Star Wars: Episódio II – Ataque dos Clones (*Star Wars: Episode II – Attack of the Clones*). Direção de George Lucas. Roteiro de George Lucas e Jonathan Hales. Produzido por George Lucas, Lorne Orleans e Rick McCallum. Dist. Lucasfilm, 2002. 1 disco (142 min.); DVD.

Star Wars: Episódio III – A Vingança dos Sith (*Star Wars: Episode III – Revenge of the Sith*). Direção de George Lucas. Roteiro de George Lucas. Produzido por George Lucas e Rick McCallum. Dist. Lucasfilm, 2005. 1 disco (140 min.); DVD.

V de Vingança (*V for Vendetta*). Direção de James McTeigue. Roteiro de Alan Moore, Lana Wachowski e Lilly Wachowski. Produzido por Charlie Wobcken, Grant Hill, Joel Silver, Lana Wachowski, Lilly Wachowski e Lorne Orleans. Dist. Warner Bros., 2005. 1 disco (132 min.); DVD.

OUTRAS FONTES:

Black Hawk Down. Box Office Mojo. Disponível em: <<http://www.boxofficemojo.com/movies/?id=blackhawkdown.htm>>. Acesso em: 20 jan. 2018.

Black Hawk Down (2001). Rotten Tomatoes. Disponível em: <https://www.rottentomatoes.com/m/black_hawk_down>. Acesso em: 20 jan. 2018.

BLUMENFELD, Samuel. *Entrevista George Clooney – ‘Sou inspirado pela urgência’*. Folha de S. Paulo, nov. 2007. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq1111200713.htm>>. Acesso em: 20 jan. 2018.

Boa Noite e Boa Sorte. Disponível em: <<http://www.adorocinema.com/filmes/filme-60114/curiosidades>>. Acesso em: 22 ago. 2015.

Boa Noite e Boa Sorte (2005). IMDb – Internet Movie Database. Disponível em: <http://www.imdb.com/title/tt0433383/?ref_=nv_sr_1> Acesso em: 20 jan. 2018.

BRINKLEY, Joel. *50 Years After, Opening Senator Joe McCarthy's Closed Files*. The New York Times, mai. 2003. Disponível em: <<http://www.nytimes.com/2003/05/05/politics/50-years-after-opening-senator-joe-mccarthys-closed-files.html>>. Acesso em: 20 jan. 2018.

CANDELORI, Roberto. *Os EUA e o novo macarthismo*. São Paulo: Folha de S. Paulo, nov. 2001. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/folha/educacao/ult305u6829.shtml>> Acesso em: 20 jan. 2018.

COHEN, Richard. *Trump is a modern-day McCarthy*. The Washington Post – Democracy Dies in Darkness, fev. 2018. Disponível em: <<https://www.washingtonpost.com/opinions/trump-is-a-modern-day->

mccarthy/2018/02/05/7805dfac-0aa2-11e8-8b0d-891602206fb7_story.html?utm_term=.0ed56caf62f0>. Acesso em: 05 fev. 2018.

FERNANDES, Ricardo. *O macartismo de Truman e o Ato (anti) Patriótico de Bush: Duas faces da mesma moeda de repressão, perseguição e censura nos EUA*. Hora do Povo, mar. 2006. Disponível em: <<http://www.horadopovo.com.br/2006/marco/15-03-06/pag8a.htm>> Acesso em: 20 jan. 2018.

George Clooney: 'Good Night, And Good Luck' Came Out Of Anger. Huffpost, jan. 2012. Disponível em: <https://www.huffingtonpost.com/2012/01/23/george-clooney-good-night-and-good-luck-anger_n_1222202.html>. Acesso em: 20 jan. 2018.

George Clooney nega crítica a George W. Bush, em filme. O Fuxico, nov. 2005. Disponível em: <<http://www.ofuxico.com.br/noticias-sobre-famosos/george-clooney-nega-critica-a-george-w-bush-em-filme/2005/11/23-13237.html>>. Acesso em: 20 jan. 2018.

Good Night, and Good Luck. Box Office Mojo. Disponível em: <<http://www.boxofficemojo.com/movies/?page=main&id=goodnightandgoodluck.htm>>. Acesso em: 20 jan. 2018.

Good Night, And Good Luck (2005). Rotten Tomatoes. Disponível em: <https://www.rottentomatoes.com/m/1152019_good_night_and_good_luck?>. Acesso em: 20 jan. 2018.

Good Night, And Good Luck Reviews. Rotten Tomatoes. Disponível em: <https://www.rottentomatoes.com/m/1152019-good_night_and_good_luck/reviews/?type=user>. Acesso em: 20 jan. 2018.

Good Night, And Good Luck Reviews. Rotten Tomatoes. Disponível em: <https://www.rottentomatoes.com/m/1152019-good_night_and_good_luck/reviews/?page=2&type=user>. Acesso em: 20 jan. 2018.

Good Night, and Good Luck. Wikipédia. Disponível em: <https://en.wikipedia.org/wiki/Good_Night,_and_Good_Luck>. Acesso em: 20 jan. 2018.

LIMA, Cláudia de Castro. *Neste dia, em 1950, Joseph McCarthy começava sua caçada aos comunistas*. Aventuras na História. Disponível em: <<http://aventurasnahistoria.uol.com.br/noticias/reportagem/joseph-mccarthy-cacador-de-comunistas.phtml>>. Acesso em: 20 jan. 2018.

LINDREA, Victoria. *Clooney nega 'declaração política' em seu filme*. Veneza: BBC Brasil, set. 2005. Disponível em: <http://www.bbc.com/portuguese/reporterbbc/story/2005/09/050901_clooneyfn.shtml> Acesso em: 22 ago. 2015.

NOLFI, Joey. *The 15 most memorable Oscar speeches since Cuba Gooding Jr*. Entertainment Weekly, fev. 2017. Disponível em: <<http://ew.com/awards/2017/02/24/oscars-best-speeches/>>. Acesso em: 20 jan. 2018.

ONESTO, Li. *George Clooney's Timely Good Night, and Good Luck*. Revolution, n. 23, nov. 2005. Disponível em: <<http://revcom.us/a/023/good-night-good-luck.htm>>. Acesso em: 20 jan. 2018.

ROSE, Charlie. George Clooney on “Good Night and Good Luck”. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=oTCZv-BIvso>>. Acesso em: 22 ago. 2015.

Sanders critica jantares de campanha milionários de Hillary com Clooney. O Globo, Rio de Janeiro, mar. 2016. Disponível em: <<https://oglobo.globo.com/mundo/sanders-critica-jantares-de-campanha-milionarios-de-hillary-com-clooney-18970172>>. Acesso em: 20 jan. 2018.

SHAFER, Jack. *Edward R. Movie – Good Night, and Good Luck and bad history*. Slate, parte 1 de 2, out. 2005. Disponível em: <http://www.slate.com/articles/news_and_politics/press_box/2005/10/edward_r_movie_2.html>. Acesso em: 20 jan. 2018.

SHAFER, Jack. *Edward R. Movie – Good Night, and Good Luck and bad history*. Slate, parte 2 de 2, out. 2005. Disponível em: <http://www.slate.com/articles/news_and_politics/press_box/2005/10/edward_r_movie.html>. Acesso em: 20 jan. 2018.

Syriana. Box Office Mojo. Disponível em: <<http://www.boxofficemojo.com/movies/?id=syriana.htm>>. Acesso em: 20 jan. 2018.

TUNZELMANN, Alex von. *Good Night, and Good Luck: attack on McCarthyism simplifies but satisfies*. The Guardian, mar. 2015. Disponível em: <<https://www.theguardian.com/film/filmblog/2015/mar/30/good-night-and-good-luck-george-clooney-edward-murrow-reel-history>>. Acesso em: 20 jan. 2018.

VO, Alex. *10 Years of Golden Tomatoes – Looking back on current and past winners*. Rotten Tomatoes. Disponível em: <<https://editorial.rottentomatoes.com/article/10-years-of-golden-tomatoes/>>. Acesso em: 20 jan. 2018.

We Were Soldiers. Box Office Mojo. Disponível em: <<http://www.boxofficemojo.com/movies/?id=weweresoldiers.htm>>. Acesso em: 20 jan. 2018.

We Were Soldiers (2002). Rotten Tomatoes. Disponível em: <https://www.rottentomatoes.com/m/we_were_soldiers>. Acesso em: 20 jan. 2018.