

John Sutherland e o americanismo: as animações para o Harding College

Annateresa Fabris*

Resumo: Este artigo analisa os nove documentários de animação produzidos por John Sutherland para o Harding College entre 1948 e 1952. Tendo como norte o americanismo e o anticomunismo, as realizações exaltam as benesses do sistema capitalista e apresentam uma visão negativa do comunismo e de seus agentes. A análise dos aspectos formais e ideológicos dos filmes será feita a partir da “perspectiva histórica”, pois ela permite aprofundar as relações destes com as estruturas econômicas e culturais da sociedade em que foram produzidos.

Palavras-chave: animação; Sutherland; Harding College; americanismo; anticomunismo.

Resumen: Este artículo analiza los nueve documentales animados producidos por John Sutherland para el Harding College entre 1948 y 1952. Norteados por los conceptos de americanismo y de anticomunismo los documentales exaltan los beneficios del sistema capitalista y presentan una visión negativa del comunismo y de sus agentes. El análisis de los aspectos formales e ideológicos de las películas será hecha a partir de la “perspectiva histórica”, que permite profundizar sus relaciones con las estructuras económicas y culturales de la sociedad en la cual fueran producidas.

Palabras clave: cine de animación; Sutherland; Harding College; americanismo; anticomunismo.

Abstract: This article analyses the nine animated documentaries produced by John Sutherland for the Harding College between 1948 and 1952. Guided by the concepts of Americanism and anticommunism the documentaries extol the benefits of the capitalist system and present a negative vision of communism and its agents. The analysis of the formal and ideological aspects of the films will be grounded in the “historical perspective” that enables a careful investigation of their relationships with the economic and cultural structures of the society in which they were produced.

Keywords: animation, Sutherland; Harding College; Americanism; anticommunism.

Résumé : Cet article analyse les neuf documentaires animés produits par John Sutherland pour Harding College entre 1948 et 1952. Guidés par les concepts d’américanisme et d’anticommunisme, ces documentaires glorifient les avantages du système capitaliste et offrent une vision négative du communisme et de ses agents. L’analyse

* Professora Titular aposentada da Universidade de São Paulo, Escola de Comunicações e Artes, Departamento de Artes Plásticas. 05508-900, São Paulo, Brasil. E-mail: annateresafabris@gmail.com

Submissão do artigo: 7 de junho de 2021. Notificação de aceitação: 27 de agosto de 2021.

des aspects formels et idéologiques des films partira de la « perspective historique », qui permettra d’approfondir leur relations avec les structures économiques et culturelles de la société dans laquelle ils ont été produits.

Mots-clés : animation ; Sutherland ; Harding College ; américanisme ; anticommunisme.

Hollywood e a Guerra Fria (1947-1954)

A indústria cinematográfica norte-americana que, durante a Segunda Guerra Mundial, tinha se engajado na glorificação da União Soviética como defensora da democracia, muda radicalmente de atitude depois de 1947. O início da Guerra Fria naquele ano está na base da produção de “uma avalanche de filmes anticomunistas”, acompanhada pela revisão da figura do nazista, que passa a ser representado como “um combatente heroico e um adversário valeroso” em películas como *The desert fox: the story of Rommel* (1951, de Henry Hathaway), *The sea chase* (1955, de John Farrow) e *The enemy below* (1957, de Dick Powell)¹ (Saunders, 2004: 257). A facilidade com a qual Hollywood retira “os rótulos do Bem e do Mal de um país para colocá-los em outro” (Saunders, 2004: 257) é demonstrada pela produção de trinta e três filmes anticomunistas no espaço de sete anos (1947-1954), alguns dos quais são verdadeiros fracassos de bilheteria: *The iron curtain* (1948, de William A. Wellman), *The red menace* (1949, de Robert G. Springsteen),² *The red Danube* (1949, de George Sidney) e *I married a communist* (1949, de Robert Stevenson)³ (Haas; Christensen & Haas, 2015: 140).

Filme de espionagem, que explora a problemática da energia nuclear, e cuja fonte é o artigo “Eu participei da rede de espiões de Stalin”, de Igor Gouzenko, publicado em 1947, *The iron curtain* termina com uma mensagem de confiança nas virtudes do “padrão democrático de vida”. *The red menace* aborda a desilusão de dois militantes do Partido Comunista norte-americano com os métodos pouco ortodoxos usados por este para perseguir quem se opusesse a seus princípios ou quisesse sair da organização. Drama de tons românticos e religiosos, *The red Danube* tem como fio condutor a problemática dos dissidentes políticos refugiados na zona britânica de Viena, que deveriam ser repatriados para a União Soviética. *I married a communist*, por fim, mistura

1. No Brasil, os filmes recebem os seguintes títulos: *A raposa do deserto*, *Mares violentos* e *A raposa do mar*.

2. O filme recebe posteriormente um novo título, *Underground spy*.

3. Em 1950, a película é relançada com o título de *The woman on Pier 13*. No Brasil, as películas são exibidas com os seguintes títulos: *A cortina de ferro*, *A ameaça vermelha*, *Danúbio vermelho* e *Nuvens de tempestade*.

os temas da espionagem, da chantagem e de uma rede de infiltrados para bosquejar um retrato sem meias tintas do “inimigo”, pior do que a máfia e pronto a destruir tudo o que obstasse seus objetivos.

O filme de Stevenson transpõe para a figura do “comuna sujo” o mesmo estereótipo usado anteriormente para caracterizar o nazista. Profundamente maus, os comunistas são representados como pessoas “desleixadas, imorais, amiúde gordas e efeminadas” (Haas; Christensen & Haas, 2015: 140). Na realidade, as produções de Hollywood exploram dois tipos de comunistas: os norte-americanos e os soviéticos. Retratados em produções como *My son John* (1952, de Leo McCarey),⁴ *Big Jim McLain* (1952, de Edward Ludwig)⁵ e *Pickup on South Street* (1953, de Samuel Fuller),⁶ os comunistas estadunidenses demonstram não ter “nenhum respeito pelos lugares sagrados e pelos símbolos nacionais, desacreditados pelos membros do Partido”. Além de tratar com desprezo a bandeira nacional, eles são grosseiros, tristes e cruéis com os animais. As mulheres do Partido, por sua vez, são “perturbadoramente antifemininas, francamente destituídas de atrativos e quase ninfomaníacas. Privadas da experiência do ‘amor normal’, usam o sexo para a sedução política”. As características mais marcantes do “comunismo de celuloide” não residem em traços pessoais, e sim “em sua criminalidade empedernida, em sua propensão à violência cega”, traços que estavam igualmente presentes nos filmes de gangster (Whitfield, 1996: 133-135). Se, no filme de Fuller, os comunistas são “mais perigosos e mais brutais do que os criminosos comuns que, pelo menos, seguem o próprio código de honra” (Whitfield, 1996: 135), no de McCarey a ênfase recai na figura de John, um intelectual pouco atlético e sexualmente ambíguo, que se deixa enganar pelos comunistas, demonstrando “uma perigosa vocação antiamericana”. Seu contraponto é representado pelos pais modestos e realistas, que acreditam “no futebol, na Bíblia, na nação americana e na bandeira”. Reduzidos a caricaturas, os comunistas norte-americanos são representados como tipos indiferentes em relação à vida humana, destituídos de sentimentos particulares e francos opositores da religião e da maternidade (Quart & Auster, 2011: 46).

Agentes soviéticos estão presentes em filmes como *The iron curtain*, *The red Danube*, *Red planet Mars* (1952, de Harry Horner), *Walk east on Beacon* (1952, de Alfred L. Werker)⁷, *Red snow* (1952, de Boris Petroff e Harry S.

4. *Não desonres o teu sangue*, no Brasil.

5. *Aventura perigosa*, no Brasil.

6. *Anjo do mal*, no Brasil.

7. Frances Stonor Saunders (2004: 257) escreve que o filme era o preferido de J. Edgar Hoover, mas não esclarece que ele tinha como ponto de partida o artigo “O crime do século”, de autoria do chefe do FBI, publicado no *Reader's Digest* de maio de 1951. Embora o artigo se referisse a um crime de espionagem atômica em proveito dos soviéticos, no qual estavam

Franklin), *The steel fist* (1952, de Wesley Barry) e *Man on a tightrope* (1953, de Elia Kazan)⁸ e sua caracterização é igualmente estereotipada: são figuras cruéis, dispostas a tudo para eliminar dissidentes, traidores e inimigos em geral, para impedir fugas ou para roubar planos secretos norte-americanos. Kazan, que tinha criado uma contraposição entre a negatividade dos assassinos e burocratas comunistas – representados como “estúpidos, mesquinhos e anti-intelectuais, comprometidos em abafar todo individualismo e em amoldá-lo às diretrizes do partido” – e a força vital cosmopolita dos artistas do circo tcheco que fogem para o Ocidente, já havia tracejado o retrato de um revolucionário profissional em *Viva Zapata!* (1952). Neste filme, no qual sentimentos populistas e anarquistas convivem com uma tomada de posição anticomunista na figura de Fernando, o diretor paga seu tributo ao Comitê de Atividades Antiamericanas, fundado em 1938. Intelectual maquiavélico, Fernando é caracterizado como “um homem estéril, frio – uma força antivital –, perigoso não só por seu oportunismo político, mas também pela incapacidade de estabelecer uma relação humana”. Representante típico do comissário do Partido Comunista, o personagem é capaz de “usar e trair as demandas do povo e suas relações e lealdades pessoais apenas para conseguir o poder” (Quart & Auster, 2011: 48).

Os filmes produzidos nesse período exploram também a possibilidade de um ataque soviético aos Estados Unidos (*Invasion USA*, 1952, de Alfred E. Green), o perigo nuclear (*The iron curtain; Red planet Mars*), a questão da espionagem e da contraespionagem (*Conspirator*, 1949, de Victor Saville;⁹ *Diplomatic courier*, 1952, de Harry Hathaway), a luta dos agentes do Comitê de Atividades Antiamericanas e do FBI (*My son John; Walk east on Beacon; Big Jim McLain*), mas nenhum deles parece ter a contundência de *I was a communist for the FBI* (1951, de Gordon Douglas).¹⁰ Baseado no relato “Eu me passei por comunista para o FBI”, publicado em três edições (15, 22 e 29 de julho de 1950) de *The Saturday Evening Post*, o filme concorre ao Oscar de

envolvidos o físico teórico Klaus Fuchs e o químico Harry Gold, a trama fílmica tinha como diretriz a chantagem e o sequestro de um cientista que trabalhava na produção de um grande computador. A película é exibida no Brasil sob o título de *Caminhe para o leste*.

8. *Os saltimbancos*, no Brasil.

9. Quando o filme é exibido no Rio de Janeiro, sob o título de *Traidor*, Décio Vieira Ottoni (1950, 6) define-o “monótono”, repleto de “chavões, discursos” e caracterizado por “um tratamento falso de falsas situações difíceis”.

10. Exibido no Brasil, sob o título de *Fui um comunista para o F.B.I.*, o filme é objeto de considerações anticomunistas por parte de Oswaldo de Oliveira (1951, 5). De acordo com o crítico, a película não vai em busca de pregações, mas mostra “objetivamente torpezas que se baseiam em acontecimentos verídicos”. As “torpezas” a que Oliveira se refere são as “atividades do comunismo, sempre baseadas no assassinio e em toda sorte de violências”. Caracterizadas por uma “atmosfera de sinceridade bem elogiável”, as imagens do filme “têm vigorosa atualidade, pois servem para alertar o perigo da insídia, esta luta oculta em tão reprováveis processos”.

Melhor documentário de 1951. A película é uma dramatização da história de Matt Cvetic, um infiltrado do FBI na seção de Pittsburgh do PC dos Estados Unidos. Desprezado pela família por sua suposta militância, Cvetic envolve-se com uma professora que, desencantada com o partido, resolve desligar-se, sendo perseguida em sequências violentas, cujo resultado é a morte de dois comunistas e de um agente do FBI. No final, Cvetic testemunha contra o PC no Comitê de Atividades Antiamericanas e se reconcilia com a família. Os comunistas são apresentados como oportunistas cínicos e racistas, interessados em conquistar o poder em proveito dos soviético e não para transformar as condições sociais e de trabalho da população. Elogiado pela revista *Variety*, o filme recebe uma crítica bastante severa de Bosley Crowther, que escrevia para o *The New York Times*. Animada pelo patriotismo, a produção brincava “de uma maneira um tanto temerária com o fogo”, ao levantar, por exemplo, suspeitas sobre professores e sobre pessoas associadas a causas liberais, apresentadas como presas fáceis do comunismo (S. A.1, s.d.).

Em defesa do americanismo

Hollywood não precisou esperar pela Guerra Fria para assumir posturas anticomunistas. Em 1944, um grupo, que incluía diretores (Cecil B. De Mille, Victor Fleming, John Ford, Leo McCarey, King Vidor, Sam Wood), atores (Charles Coburn, Gary Cooper, Clark Gable, Hedda Hopper, Adolphe Menjou, Robert Montgomery, Dick Powell, Ronald Reagan, Ginger Rogers, Barbara Stanwyck, Robert Taylor, John Wayne), o produtor Walt Disney e a escritora Ayn Rand, funda a Aliança Cinematográfica pela Preservação dos Ideais Americanos. Afirmando sua crença no padrão americano de vida, baseado na liberdade, o grupo assume uma postura decidida contra o comunismo e o fascismo que, por meios subversivos, tentavam solapar e modificar os ideais nacionais. Os membros da Aliança tomam a si a tarefa de impedir que comunistas, fascistas e outros grupos totalitários desvirtuassem as potencialidades do cinema para transformá-lo num “instrumento de disseminação de ideias e crenças antiamericanas” (S. A.2, s.d.).

Em 1947, Ayn Rand publica o panfleto *Screen guide for Americans*, no qual faz um alerta contra a presença de “propaganda vermelha” em filmes produzidos por “homens inocentes, não raro por americanos leais que deploram a difusão do comunismo pelo mundo”. O alerta é necessário, pois o objetivo dos comunistas de Hollywood

não é a produção de filmes políticos que defendem abertamente o comunismo. Seu objetivo é corromper nossos princípios morais por meio da corrupção de

filmes não políticos – com a introdução de pequenos trechos casuais de propaganda em histórias inocentes –, levando as pessoas a absorver as premissas básicas do coletivismo *por vias indiretas e implícitas*. (Rand, 1947: 1).

Para evitar que os filmes não políticos sejam transformados em “mensageiros de propaganda política” (Rand, 1947: 1), a autora fornece um roteiro alicerçado em treze interdições: não subestime a política; não ataque o sistema de livre iniciativa; nem os industriais; nem a riqueza; nem o lucro; nem o sucesso; nem o homem independente; nem as instituições políticas nacionais; não glorifique o fracasso; nem a depravação; nem o coletivo; não endeuse o “homem comum”; não use acontecimentos atuais de maneira descuidada.

Defensora incansável do americanismo, que não consiste numa “coleção de slogans fracos, inconsistentes, inexpressivos, hipócritas e gastos” – como asseveram seus detratores –, a escritora apregoa a superioridade de um sistema que respeita os direitos e as liberdades individuais e concede espaço aos produtores de riqueza (industriais, banqueiros e executivos), na contramão do comunismo, interessado apenas em desarticular toda e qualquer iniciativa pessoal e em transformar a humanidade num “rebanho de robôs”, destituídos de ambição e servos do Estado. Em nome do sucesso e do *self-made man*, Rand ataca o conceito de “homem comum”, quintessência da falta de “habilidades notáveis, virtudes notáveis, inteligência notável”. Enquanto o padrão americano de vida incentiva o indivíduo a desenvolver o próprio gênio e a conseguir suas justas recompensas, o comunismo prega “o reino da mediocridade, a destruição de toda individualidade e de toda diferença pessoal, a transformação dos homens em ‘massas’, isto é, num rebanho indiviso, indiferenciado, impessoal, médio, comum” (Rand, 1947: 5, 7, 12).

Um alvo da propaganda comunista – o homem independente – é defendido pela autora, pois permite pôr em xeque o conformismo, a semelhança, o servilismo e a submissão, tão prezados pelo regime soviético, que queria destruir figuras como William Shakespeare, Frédéric Chopin e Thomas A. Edison. Essa defesa da liberdade e da independência alicerça-se na diferença entre cooperação e coletivismo. A primeira consiste na associação livre de pessoas que trabalham em conjunto por um acordo voluntário a fim de conseguir um proveito pessoal. O segundo caracteriza-se pela associação forçada do indivíduo num grupo, a cujas diretrizes deve submeter-se cegamente. Essa insistência no lucro, no proveito, na riqueza como critérios objetivos para definir a identidade norte-americana nada mais faz do que corroborar a arguta percepção de Simone de Beauvoir sobre os Estados Unidos como um país no qual a qualidade, isto é, a relação entre movimento humano e resultado, tinha sido suplantada por uma medida quantitativa para “estimar o trabalho e realização do

homem”. Para a filósofa francesa, “o culto ao dinheiro”, visto como “um signo abstrato para a real riqueza”, expressava “o fato de que o indivíduo é incapaz de confiar sua liberdade a qualquer domínio concreto; fazer dinheiro é o único objetivo que se pode estabelecer num mundo no qual todos os objetivos foram reduzidos a esse denominador comum” (Beauvoir, 2018: 149).¹¹

Dois filmes, pelo menos, são vistos por Rand como portadores de mensagens sub-reptícias em defesa do comunismo e do coletivismo. Ao escrever sobre *A song to remember*,¹² biografia romanceada de Chopin, filmada por Charles Vidor em 1945, a escritora toma o partido de George Sand – apresentada negativamente na fita –, que protegeu o compositor para que ele pudesse dedicar-se exclusivamente à música,¹³ e assume uma atitude crítica em relação a Constatia, amiga da juventude, que o incitou a sair numa turnê para arrecadar fundos para a causa polonesa, mesmo à custa de sua saúde fragilizada pela tuberculose. Se soa exagerado ver uma mensagem oculta num filme rodado durante a Segunda Guerra Mundial, que exaltava o autossacrifício em detrimento do individualismo (S. A.3, s. d.) , mais exagerado ainda é fazer de *The best years of our lives* (1946, de William Wyler)¹⁴ um filme subversivo (S. A.2, s. d.) pelo fato de o personagem Al Stephenson, responsável pelo departamento de empréstimos destinados a veteranos de guerra, ter uma atitude camarada em relação a eles.¹⁵ Quando suas ideias são materializadas na tela por meio de *The fountainhead* (1949, de King Vidor), Rand não fica satisfeita com o resultado, criticando particularmente a montagem e as atuações. Autora do roteiro, derivado do romance homônimo publicado por ela em 1943, Rand deve ter achado o filme não tão “abertamente anticomunista”, apesar de Vidor ressaltar o individualismo e condenar o coletivismo sob a forma da opinião pública e das massas (Haas; Christensen & Haas, 2015: 140).

O capitalismo em foco

As visões sombrias e dramáticas dos filmes anticomunistas de Hollywood não são a tônica dos documentários de animação produzidos por John Suther-

11. O artigo “An existentialist looks at Americans” tinha sido publicado no jornal *The New York Times*, em 25 de maio de 1947.

12. *À noite sonhamos*, no Brasil.

13. No panfleto, Rand (1947: 10) refere-se ao filme no momento em que aborda a problemática do homem independente: um grande compositor era condenado por sucumbir, temporariamente, “a um pecado horrível, odioso, egoísta, antissocial”. Seu “pecado” consistia numa ação simples: ele queria “sentar sozinho no quarto e escrever música!”.

14. *Os melhores anos de nossas vidas*, no Brasil.

15. Tomando o panfleto como parâmetro, seria possível pensar que a autora está vendo na figura de Stephenson a possibilidade de tornar o público receptivo à “causa do comunismo” por sua diferença em relação aos banqueiros, representados, quase sempre, como “vilões, escroques, trapaceiros ou exploradores” (Rand, 1947: 3).

land a partir de 1948, caracterizados por uma visão bem-humorada das be-nesses que o capitalismo propiciava ao padrão americano de vida. Formado em Política e Economia (1937), Sutherland trabalha nos Estúdios Disney entre 1938 e 1940. No segundo semestre de 1941, é contratado por Darryl Zanuck para produzir e dirigir filmes de treinamento e materiais impressos de apoio para as Forças Armadas. Em 1945, funda o próprio estúdio, John Sutherland Productions, e contrata profissionais de renome ou que se tornarão famosos no campo da animação: Joseph Barbera, Pete Burness, George Gordon, William Hanna, Bill Higgins, Arnold Gillespie, Carl Urbano, provenientes da MGM; Gerald Nevius, Armin Sheffer, Edgar Starr (Disney); Emery Hawkins, Phil Monroe (Warner Bros); Bob Bemiller (Fleischer Studios); e Russ von Neida.¹⁶ Em 1946, Sutherland é contratado por George Stewart Benson, presidente do Harding College, uma pequena faculdade evangélica, fundada em 1924 no Arkansas,¹⁷ para realizar nove curtas-metragens de animação, de caráter educativo, contendo mensagens anticomunistas e em defesa do sistema de livre iniciativa, intitulada ora *Fun and facts about America (Meet King Joe, Why play leap frog?)*, ora *Fun and facts about American business (Going places)*.

Ferrenho defensor do americanismo, resumido em três princípios – crença em Deus, na Constituição e no sistema de livre empreendimento –, e batalhador convicto contra o comunismo, o socialismo, o ateísmo e a teoria da evolução (Robinson, s.d.), Benson consegue uma doação da Fundação Sloan, capitaneada por Alfred Sloan, presidente da General Motors entre 1923 e 1946, cujo montante não foi claramente estimado.¹⁸ Mark Arnold (s. d.) fala de 600.000 mil dólares; Karl Cohen (s.d.) acredita que a quantia investida se situe entre os 300.000 e os 597.870 dólares; L. Edward Hicks chega à “assombrosa” cifra de um milhão de dólares (Houston, 2018, 26). A assinatura do contrato entre Sutherland e o Harding College se dá em 27 de setembro de 1946, mas, antes dessa data, Benson e Sloan haviam recebido o roteiro da primeira realização da série, *Make mine freedom*. A escolha da animação para documentários que deveriam propagar a ideologia capitalista e, particularmente, o sistema de livre empreendimento, tem sua razão de ser, já que a técnica havia sido amplamente usada durante a Segunda Guerra Mundial, alcançando grande sucesso junto ao público. Sloan, por sua vez, tinha patrocinado em 1939 a *stop motion Round and Round*, que propunha a representação de um capitalismo “destituído de fins lucrativos” (Tohline, 2009: 34). Realizado pela Organização Jam Handy,

16. Os nomes desses profissionais foram extraídos dos créditos de *Inside Cackle Corners, The Devil and John Q.* e *Dear Uncle*.

17. Em seus primórdios, a sede do Harding College é a cidade de Morrilton; em 1934, a instituição transfere-se para Searcy (Houston, 2018: 9).

18. Sutherland orçava o custo de cada curta-metragem em 50.000 dólares. Há notícias de que *Fresh laid plans* custou 80.0000 dólares (Houston, 2018: 26; S. A., 2014).

o curta-metragem era protagonizado por bonecos através dos quais eram explicados, de maneira bem simples, os princípios básicos da economia. Esta girava como um carrossel: os operários da fábrica produziam coisas adquiridas por eles mesmos e pelos mais diversos clientes; estes vendiam matérias-primas para a fábrica, ativando um ciclo contínuo de compra e venda.

A MGM, a mais importante produtora de filmes de animação da década de 1940, é contratada por Sloan em novembro de 1947 para cuidar da distribuição dos curtas-metragens nas salas de espetáculo, enquanto o Modern Talking Picture Service terá a tarefa de promover a exibição da série em escolas, grupos cívicos e corporações. A relação com a MGM nem sempre é tranquila, pois ela tinha o direito de analisar cada produção a fim de averiguar se ela correspondia a seus parâmetros internos. Isso explica a recusa em exibir em suas salas o segundo filme da série, *Going places* (1948), pois este não tinha “suficiente valor de entretenimento”, isto é, não era caracterizado por um viés humorístico. O mesmo acontece com os títulos finais da série – *The Devil and John Q.* (1951) e *Dear Uncle* (1952) –, o que determina o fim da iniciativa, embora Sutherland tivesse prontos os roteiros de mais dois filmes dedicados à liderança e à competição. O receio de Sloan a respeito do quinto curta-metragem da série, *Albert in Blunderland* (1950), que ele considerava “sobrecarregado de propaganda” e com um teor de comédia menor em relação a outros filmes, revela-se infundado, pois a MGM o distribuiu sem muitos problemas, provavelmente em virtude da obsessão com o comunismo doméstico que estava tomando conta do país naquele momento. Curiosamente a única película a ser divulgada num novo canal, a televisão, será *Going places*, levada ao ar nos meses de julho e agosto de 1951 (Neary, 2018: 169, 202, 233-236, 249, 251, 257).

O filme inaugural da série, *Make mine freedom* (1948), tinha sido concebido com uma duração maior (vinte e quatro minutos) e com um título diferente, *The secret of American prosperity*, em 1947. Embora seus nomes não constem dos créditos, William Hanna e Joseph Barbera são responsáveis pela direção do curta-metragem de nove minutos e meio (Perucci, 2012: 114), que aborda o contraste entre o americanismo sob a forma do livre empreendimento e o comunismo, apresentado como um regime absolutamente opressor. Uma vez que a questão da liberdade é o norte da película, não admira que ela comece com uma amostragem da sociedade norte-americana tendo ao fundo a bandeira nacional, enquanto uma voz *over* declara “A América é muitas coisas para muitas pessoas”. A liberdade de que gozam os habitantes do país é tanto individual quanto coletiva, apontando para uma visão liberal que engloba todas as classes e todos os credos. O prólogo, que exalta as diversas formas de liberdade, é seguido por uma situação de conflito, na qual estão envolvi-

dos um sindicalista, um capitalista, um político e um agricultor. Um vendedor ambulante que estava observando a cena afirma ter a solução para todos os problemas e exhibe um frasco da “nova descoberta sensacional do Dr. Utopia, o ISMO”, capaz de “curar qualquer doença do corpo político”. Substância milagrosa, o ISMO garantiria maiores lucros, salários mais elevados, maior segurança no trabalho etc. Para obter o tônico, os quatro personagens deveriam sujeitar-se a um pacto faustiano: ceder a própria liberdade e a de seus descendentes à Sociedade ISMO. A intervenção de John Q. Public impede que os quatro assinem o documento sem nenhuma reflexão. Embora reconheça que o sistema de livre empreendimento não é perfeito, o novo personagem solicita que os quatro insatisfeitos levem em conta suas contribuições. Com um *flash-back*, o filme recua ao ano de 1891 para contar a história de um empreendedor, Joe Doakes, que conseguiu transformar uma oficina caseira numa fábrica automobilística graças à conjunção de capital, gestão e trabalho. De volta ao presente, John Q. Public exalta as realizações do capitalismo nos últimos 160 anos, lembrando que, mesmo durante a Depressão, “os salários compravam mais comida, roupa, viagens e entretenimento do que os salários de todos os outros povos do mundo”. Instados a provarem o tônico, os quatro têm pesadelos em que perdem a liberdade, o direito de propriedade, greve e expressão, desistindo do trato com o vendedor de ilusões. O filme conclui-se com os cinco personagens marchando com uma bandeira perto do Memorial de Lincoln, ao som de uma música patriótica. Transformado em narrador, Public resume a moral da história: “Trabalhar em conjunto para produzir uma abundância cada vez maior de valores materiais e espirituais para todos. Este é o segredo da prosperidade americana”.

Definido por Evan R. Ash (2019) “aula de história, instrumento de promoção da unidade, propaganda pró-negócio e disparo nem tão velado contra o comunismo”, o filme tem como ponto de partida algumas ideias de Ayn Rand, pois estabelece uma relação direta entre o conceito de americanismo e o livre empreendimento, emblemado na defesa dos direitos e das liberdades individuais, das ações e das iniciativas dos particulares e da propriedade privada. Distancia-se, porém, da autora, ao escolher como símbolo do bom senso a figura medíocre de John Q. Public (Zé Povinho no Brasil), que remete ao “homem comum”. Se Rand via com ressalvas esse tipo, a fita apresenta outra figura comum, Joe Doakes, que, enquanto homem de negócios bem-sucedido, corresponde ao protótipo das personalidades únicas, capazes de desenvolver o próprio gênio e de conseguir a justa recompensa por seu empreendedorismo, defendido pela escritora. O clima de concórdia exibido na última sequência soa como um alerta para a necessidade da união nacional diante de um perigo

tão insidioso. A discussão entre o operário e o capitalista pode ser vista como uma crítica velada à legalização dos sindicatos ocorrida durante o *New Deal* (1933-1937) e como um lembrete da “maior onda de greves da história norte-americana”, motivada pela insatisfação salarial, que representou um sério risco para o sistema produtivo durante os anos de 1945 e 1946 (Neary, 2018: 150, 176, 183-184).

O filme tem como características principais o uso de um desenho bem feito, mas tendente ao grotesco; a concepção de situações engraçadas que, em alguns momentos, lembram o clima de comédia pastelão dominante nas películas de Tom e Jerry, desenhadas e dirigidas pelos dois diretores desde 1940; a escolha de uma paleta cromática clara, que só adquire tons cinzentos e sombrios na sequência dos pesadelos. Um elemento chama a atenção no desenho de Hanna e Barbera: a visão do agente comunista como um tipo melífluo e sedutor. Próxima da representação do vigarista no cinema de animação, tal figura se diferencia das visões propostas por Hollywood. Se nestas, o agente comunista é um tipo sombrio, criminoso, cruel, ou estúpido, incompetente e incapaz de perceber as ações do FBI, como propõe *Walk east on Beacon*, no curta-metragem de 1948 ele adquire uma feição mais insidiosa: com sua lábia estava a ponto de conquistar a confiança de cidadãos insatisfeitos com o governo norte-americano. Essa caracterização parece ter escapado da avaliação da crítica, que destaca o anticomunismo do filme com base na sequência dos pesadelos, na qual mãos gigantesas impõem uma ordem coercitiva, pondo tudo sob a tutela direta do Estado. O radialista de direita George E. Sokolsky define a fita “humorística, colorida, inteligente”, capaz de explicar porque “os Estados Unidos são um excelente lugar para viver – para dizer a verdade, um lugar melhor do que aqueles paraísos proletários tão amplamente apregoados pelos utopistas”. A seu ver, *Make mine freedom* era o tipo de propaganda a que as crianças deveriam ser expostas para aprenderem que ser americano era “uma bênção”. Para a revista *Look*, o filme era “um ataque arguto e convincente aos ‘ismos’ políticos” (*apud*: Neary, 2018: 239-241).

Breve interlúdio nas antevistas de *Make mine freedom*, o comunismo é apresentado como um verdadeiro pesadelo em *Albert in Blunderland*.¹⁹ À diferença da primeira realização da série, que era antecedida por uma cartela na qual se lia “Este filme é parte de uma série produzida pelo Departamento de Extensão do Harding College para criar um entendimento mais profundo do que transformou a América no melhor lugar do mundo para se viver”,²⁰ *Albert in Blunderland* é apresentado como um “desenho animado patriótico”

19. O filme teria sido dirigido por George Gordon, embora seu nome não conste dos créditos (S. A.4, s. d.).

20. Essa mesma cartela está também na abertura de *Meet King Joe e Why play leap frog?*.

distribuído pela MGM. Sátira do modo de vida soviético, expressa por um desenho sintético, mas bem expressivo, o filme tem como protagonista um mecânico de automóveis, que se encanta com a fala de um radialista descrevendo um sistema econômico baseado na cooperação e contrário à competição. A comparação desse sistema com um formigueiro desperta o interesse de Albert, que se distrai e desmaia depois de bater a cabeça no capô do carro que estava consertando. Uma formiga verde torna-se seu guia em Antrolia, uma sociedade submetida a um rígido controle estatal, caracterizada por uma arquitetura futurista. Rapidamente, o mecânico dá-se conta das desvantagens do país: impossibilidade de escolher a própria ocupação; vigilância policial; propaganda contínua; censura; diferença entre o padrão de vida dos dirigentes corruptos e da população em geral; corpo social apático e resignado; ritmos de trabalho desumanos; abdicação de todo tipo de liberdade. Quando se queixa dos padrões de produtividade e pede “um pouco de justiça”, é sumariamente condenado à morte por desobedecer aos ditames do regime. Ao despertar do pesadelo, Albert pega o carro e voa para a estação radiofônica, na qual o locutor continuava a cantar as loas de uma economia controlada pelo Estado e planejada. O discurso em folhas vermelhas voa pelos ares, o locutor é agredido e o mecânico pega o microfone para explicar aos ouvintes os “fatos concretos” do formigueiro.

Embora não tão abertamente anticomunista quanto *Albert in Blunderland*, que traz no título a ideia de erro, *Meet King Joe* (1949) já tinha apresentado um viés polêmico em relação a uma ideia coletivista de sociedade. O alvo da crítica não é a União Soviética, mas a China, país no qual Benson tinha sido missionário e que desejava salvar do perigo comunista. O protagonista do segundo curta-metragem da série, o operário Joe, é apresentado como o “rei dos trabalhadores”, porque seu salário lhe permite comprar mais bens de consumo do que qualquer outro trabalhador do globo. Uma voz *over* explica-lhe o motivo dessa condição privilegiada, que faz dele “o sujeito mais sortudo do mundo”. Trata-se da “maneira americana de fazer as coisas”, que consiste no livre empreendimento, em investimentos em pesquisas e novas tecnologias, num sólido sistema bancário e numa bolsa de valores que trazem dividendos, na competição entre companhias, dentre outros. Enquanto a primeira parte do filme se baseia em comparações entre o passado e o presente e entre o modelo norte-americano e o sistema chinês de trabalho, a segunda centra o foco na cultura de consumo, caracterizada pela oferta de produtos cada vez melhores por preços mais baixos graças à competição entre empresas. O ciclo virtuoso lucros crescentes/salários mais altos/disponibilidade maior de produtos/preços mais competitivos é resultado direto da “maneira americana de fazer as coi-

sas”, que criou no país um verdadeiro paraíso do consumo. Um desenho ágil e a criação de situações engraçadas – a rapidez com que Joe enche o automóvel com os mais diferentes produtos; o trabalhador que não consegue ler o jornal em paz em virtude de sons demasiado altos (rádio e telefone) e que não sabe lidar direito com a geladeira; o engarrafamento enfrentado por inúmeras pessoas para poder desfrutar da paz campestre – estão na base daquele “perfeito equilíbrio” entre educação e humor que a revista *Business Week* destaca como uma de suas principais características. A publicação vai além em suas considerações, atribuindo as razões do sucesso das duas primeiras realizações do Harding College a uma abordagem baseada principalmente em fatos e a uma admissão direta e sem subterfúgios das imperfeições do sistema norteamericano. A conclusão a que chega é gritante: “Todas as partes envolvidas sentem que esse tipo de honestidade é a única maneira efetiva de vender uma ideia” (*apud*: Neary, 2018: 243).

O equilíbrio entre educação e entretenimento, destacado por *Business Week* nos dois primeiros filmes da série, era justamente o que Sutherland procurava alcançar no conjunto. É o que demonstra uma carta dirigida a Benson em 16 de julho de 1948: “se o humor prevalecer sobre a educação no tipo de filme que estamos produzindo, o público pode ficar confuso e perder inteiramente o objetivo educativo” (*apud*: Neary, 2018: 170-171). O aspecto demasiado educativo de certas realizações volta-se contra elas, sendo emblemático o já citado caso de *Going places*, exibido apenas no circuito secundário, pois a MGM resolve não apresentá-lo em suas salas por não ter suficiente humor. Primeira película dedicada integralmente à economia, *Going places*²¹ tinha recebido originalmente o título de *The profit motiv*, no qual ecoa uma das recomendações do escrito de Rand. A autora, de fato, tinha dado o título de “A busca do lucro” ao quinto item de seu panfleto, argumentando que, numa economia livre, um industrial só teria ganhos se fizesse um produto que “as pessoas desejam comprar”. A partir dessa constatação, Rand incita o leitor a não apresentar como vilões as pessoas que desejassem lucrar com as próprias atividades. Ninguém “deveria trabalhar sem ser pago, e ninguém faz isso, exceto um escravo”. Numa economia livre, não há nada de desonroso em auferir proventos porque “o dinheiro só pode ser ganho com um esforço produtivo”. O comunismo, que deseja transformar os trabalhadores em escravos do Estado, confunde, de propósito, capitalistas e malfeitores, mas isso não é verdade (Rand, 1947: 4-5).

A “busca do lucro” é apresentada no desenho animado como um processo pelo qual Freddy Fudso aprende a engajar-se ativamente no trabalho para maxi-

21. O filme teria sido dirigido pelo próprio Sutherland, embora seu nome não conste dos créditos (S. A.4, s. d.).

mizar os ganhos de capital e ter mais tempo para dedicar-se ao lazer. Depois de aprender com a mãe a produzir sabão para os amigos e vizinhos, o protagonista abre a própria fábrica com benefícios não apenas pessoais, mas também comunitários. O sucesso leva-o a formar um monopólio com um competidor, mas as consequências são negativas para o negócio. Além de perder mercado para um fabricante que oferecia produtos mais baratos, Fudso e o sócio são alvo de uma intervenção governamental e veem os lucros despencarem. Arrependido da iniciativa, o protagonista volta a suas práticas produtivas anteriores. Apesar das ressalvas da MGM, o filme apresenta diversas situações bem-humoradas e engraçadas: o cérebro de Fudso trabalhando para conseguir um processo de produção mais rápido e, posteriormente, para auferir maiores lucros; a enxurrada de mulheres que invade o estabelecimento do protagonista para comprar sabão em barra; o galanteio que resultará em casamento; o policial que impede o roubo de uma maçã para comê-la logo em seguida; o químico que desmaia depois de cheirar um sabonete perfumado; os pedidos se acumulando na mesa do empreendedor até quase submergi-lo; a disputa de sua alma por um anjo e um demônio; a caracterização do competidor que propõe o monopólio como um vigarista; a queda abrupta dos lucros; a criança voando rumo ao futuro. Em termos educativos, a animação é uma verdadeira aula de economia, pois, a partir de um caso concreto, demonstra o pleno funcionamento do sistema capitalista, alicerçado no livre empreendimento, na criatividade, no investimento em pesquisas, na geração de novos empregos, na expansão de um pequeno negócio em escala nacional. A moral da história ocupa a parte final da película: uma lucratividade segura é vantajosa para o trabalhador, os investidores, a comunidade em geral e as futuras gerações, que poderão beneficiar-se dos frutos do livre empreendimento.

A animação seguinte, *Why play leap frog?* (1949),²² é outra aula de economia, baseada na relação entre preços e salários. Como explica a voz *over* no começo do filme, preços e salários brincam de pula-carniça numa economia de mercado. A demonstração da tese é feita através de Joe, operário insatisfeito da fábrica Dilly Dolls, que não consegue adquirir tudo o que deseja com o salário que ganha. Depois de receber um pequeno aumento, tenta comprar um presente para a filha, mas descobre que o preço da boneca escolhida subiu. Inconformado, invoca o custo da matéria-prima bruta e o narrador lhe explica como o processo de produção define o preço final do bem de consumo. Os custos diretos e indiretos do trabalho representam 80% do preço de um produto; esse ciclo pode sofrer uma transformação se a produtividade aumentar.

22. O filme teria sido dirigido por Gordon, embora seu nome não conste dos créditos (S. A.4, s. d.).

Da união de gestão e trabalho surgem novas ideias e técnicas e a produção pode ser incrementada com o investimento de novos capitais. Ao receber um novo aumento de salário e ao comprar a boneca por um preço mais baixo, Joe compreende a moral da história: uma produtividade maior é benéfica para o trabalhador, que pode adquirir uma quantidade maior de mercadorias por preços mais baixos. Comparado com a realização anterior, o filme é ainda mais didático e não apresenta um grande número de situações engraçadas. A tese de que uma maior produtividade implica que um operário realize o trabalho de quatro tem alguns momentos de respiro em poucas cenas e sequências: a agressão ao gerente da loja, que vai encolhendo; a tosquia da ovelha; as várias situações enfrentadas por uma vaca até chegar ao matadouro e ser posteriormente transformada pelo açougueiro num bife transparente; a ida do operário ao banco com o administrador da fábrica; a vendedora sexy que masca chiclete; a boneca que perde o ar infeliz que Joe lhe havia dado; preços e salário andando de mãos dadas depois de terem parado de brincar de pula-carniça.

Dirigido por George Gordon, *Fresh laid plans* (1951) não é bem recebido pela comunidade agrícola, que detecta nele um ataque “à alocação de fundos governamentais a agricultores que necessitavam de estabilidade financeira” por meio de uma visão satírica do Plano Brannan. Secretário da Agricultura do governo de Harry Truman, Charles Brannan havia apresentado, em abril de 1949, um projeto que previa o pagamento de subsídios aos agricultores para que eles pudessem manter os custos de produção num patamar acessível aos consumidores; considerado irreal e muito dispendioso, o plano foi derrotado no Congresso. Sutherland nega que o filme tivesse como alvo o Plano Brannan, pois seu propósito era “chamar a atenção para a impossibilidade do planejamento de nossas vidas por uma autoridade central”. A mensagem da animação era que “as pessoas devem manter o controle de si mesmas, numa base individual, local” (Neary, 2018: 190-193) e que a intervenção do Estado na economia não era bem-vinda.

Gordon recorre a um processo de antropomorfismo, pois os protagonistas do filme são corujas, galos, galinhas, patos e um corvo, dotados de comportamentos humanos. O filme começa com a perseguição de uma coruja de ar professoral por um grupo enraivecido de galos e galinhas. Gritando “Renuncio”, a coruja pula no vagão de carga de um trem, onde encontra uma coruja andarilha à qual conta a própria história. Ao chegar ao aprazível vilarejo de Eggville, especializado na produção de milho e ovos, a coruja, que se chamava Dr. Owlsly Hoot, tinha tentado resolver um problema a ser enfrentado futuramente pela população. Principal fonte alimentar e de renda, o milho poderia acarretar problemas ao vilarejo, caso houvesse uma quebra de safra, pois seu

preço subiria. Especialista na regulamentação da lei da oferta e da procura, a coruja elabora um plano pelo qual o preço do milho seria determinado de antemão e os agricultores receberiam subsídios provenientes dos impostos. Eleita para um cargo público, a coruja tem plenos poderes para controlar a implementação do plano, que traria benefícios para a população em geral. O plano começa a desmoronar quando o dono da fábrica local tem dificuldades para pagar os impostos devidos ao governo e eleva os preços. Isso acarreta uma série de consequências: queda de vendas e, logo, do lucro; corte de empregos; fome; falência geral dos negócios do vilarejo. A solução proposta pela coruja para que a fábrica pudesse pagar os impostos – fixação de preços e redução dos salários – empurra a população para o mercado negro, simbolizado por um corvo aproveitador. O representante da lei prende todos os habitantes, mas é obrigado a soltá-los quando se dá conta de que não receberia mais seus salários em virtudes da falência do vilarejo. É nesse momento que ocorre a perseguição com a qual começa o filme. Quando a coruja de ar professoral termina seu relato, a coruja andarilha mostra a capa do livro que estava lendo. O espectador vê nela o nome de Abraham Lincoln e ouve a coruja proferir uma frase atribuída ao ex-presidente: “Você pode enganar uma pessoa por muito tempo; algumas por algum tempo; mas não consegue enganar todas por todo o tempo”. Se a coruja de ar professoral pode ser vista como um ataque ao *New Deal*, que contara com o aconselhamento de intelectuais (Neary, 2018: 189), a frase que encerra a película não deixa dúvidas sobre a intenção de seus patrocinadores, que repudiam veementemente qualquer intervenção estatal na economia do país. Os princípios apregoados no libelo de Rand parecem guiar a animação de 1951, que defende, sem subterfúgios, a iniciativa privada, o sucesso pessoal, a geração de riqueza graças ao trabalho individual e a cooperação livre.

As vantagens do livre empreendimento em relação à intervenção do governo estão também na base de outro desenho animado protagonizado por animais antropomórficos. Dirigido por Gordon e Carl Urbano, *Inside Cackle Corners* (1951) tem como motivo central a disputa entre dois industriais/comerciantes para conquistar a cliente mais cobiçada da pequena cidade, Mrs. Consumer. O pato Pop Webfoot, que utiliza métodos ultrapassados de produção, tem como concorrente o galo Mr. Redcomb, partidário de novos métodos de fabricação e venda de bens de consumo. Mrs. Consumer, uma galinha, cuja figura se inspira na atriz britânica Margaret Rutherford, vai à loja de Webfoot à procura de uma torradeira. Este mostra-lhe uma versão manual, mas a cliente é atraída por Redcomb, que lhe propõe uma torradeira elétrica e a leva a conhecer o local de produção. Intrigado, Webfoot escuta atrás da porta

as explicações que o rival vai dando à cliente: o segredo de seu sucesso está em investir no próprio negócio, pois ele deseja ganhar dinheiro. De volta à sua loja, Webfoot compreende que deve investir parte do lucro em pesquisas para desenvolver novas máquinas e ferramentas a fim de produzir uma torradeira mais atualizada. Depois de levantar um empréstimo no banco, o pato consegue mais dinheiro com outros comerciantes, aos quais promete dividendos. Desse modo, moderniza a fábrica, contrata um número maior de funcionários e consegue vender uma torradeira ultramoderna a Mrs. Consumer. Redcomb, por sua vez, está propondo um novo produto à clientela de Cackle Corners, um descascador de batatas, obrigando o concorrente a pensar em outras iniciativas. A película termina mostrando uma cozinha robotizada na casa de Mrs. Consumer, que está na sala assistindo a um programa televisivo na companhia dos filhos e do marido, que é o funcionário mais antigo de Webfoot.

Ao contrário de *Fresh laid plans*, que não prima pelo senso de humor, *Inside Cackle Corners* apresenta diversas situações engraçadas, que envolvem o espectador na narrativa, a começar pelo relógio da Prefeitura constituído por duas cabeças de galo. Seguem-se a caracterização de Mrs. Consumer, os meios usados por Redcomb para atrair clientes em seu estabelecimento, os diversos estágios da caixa registradora de Webfoot, o cifrão que este vislumbra na bolsa de sua melhor freguesa, o dente de ouro extraído pelo gerente do banco da boca do pato, a demonstração das vantagens da torradeira ultramoderna, dentre outros.

Para tornar mais palatáveis argumentos um tanto áridos como controle de inflação e cobrança de impostos, as duas últimas produções de Sutherland para o Harding College lançam mão de tipos caricatos e de situações humorísticas. Dirigido por Urbano e abordando a temática da inflação, *The Devil and John Q.* investe na caricatura da figura de Satanás e em seus rompantes, que criam situações engraçadas: produção de pipocas, dedo transformado em isqueiro, queima de dinheiro ao abrir a boca furioso... O começo do desenho animado introduz o público no espetáculo do Inferno, onde Satanás repreende um emissário, que não tinha trabalhado direito nos Estados Unidos. Depois de designar o ajudante, vestido como um soldado romano, para a disseminação do comunismo na Europa e na Ásia, o Diabo afirma que se encarregará pessoalmente da tarefa de destruir a nação norte-americana a partir de dentro. Depois de consultar um livro intitulado *Inflação ou Como destruir os Estados Unidos*, Satanás se materializa disfarçado de agricultor e intervém numa conversa entre um camponês e John Q. Os disfarces multiplicam-se e Satanás, sempre observado por John Q., se apresenta como homem de negócios, operário e senador. John Q., que tinha notado certo ar familiar no operário que queimava

dinheiro com seu bafo, tem certeza de uma trama ao ver o senador Brimstone discursando a favor da inflação num programa televisivo. Corre para o estúdio, interrompe a fala do político e dá uma aula sobre o tema. Demonstra como a inflação prejudica o poder aquisitivo da população, desvaloriza a moeda e pode levar o país à bancarrota. E propõe soluções: controle de crédito, investimentos em poupança e, sobretudo, corte de despesas não essenciais. A polêmica contra a visão social do *New Deal* assume tons caricatos: a “folia” de gastos não essenciais é simbolizada pela montanha russa de um parque de diversões, de onde vão caindo empréstimos, empregos e educação em troca de votos, além de um sistema de saúde universal. A voz do narrador cita o trecho de um discurso proferido por Lincoln em 27 de janeiro de 1838 e intitulado “A perpetuação de nossas instituições políticas”, que corrobora a ideia do perigo representado pela estratégia de Satanás, encarnação do tão deprecado comunismo. Ao evocar um perigo possível para o país, o então deputado estadual de Illinois lembrava que este não viria de fora, mas brotaria internamente. E acrescentava: “Se a destruição deve ser nossa sina, nós deveremos ser seu autor e seu rematador. Homens livres, nós devemos viver assim o tempo todo ou morrer de suicídio”. Ao ouvir tais palavras, o senador explode e se esvai no ar, deixando suas roupas vazias na cadeira.

Igualmente dirigido por Urbano, *Dear Uncle* desenrola-se em Washington. Um pequeno jornalista faz a ronda matutina e provoca reações de surpresa em alguns clientes: o operário cai do andaime; o homem de negócios não acredita no que lê; o agricultor, que se chama John Q., reclama e vai de encontro a uma estátua com seu caminhão. A notícia que perturba todos é relativa a um aumento substancial de impostos. Representado numa charge como um assaltante de diligência, Tio Sam resigna-se com o papel de vilão e sai pela cidade. Num parque, é confrontado pelo operário, pelo homem de negócios e pelo agricultor, que reclamam dos impostos e começam a brigar entre si, numa situação que evoca uma das sequências de *Make mine freedom*. Tio Sam ouve as queixas e começa a explicar o papel dos impostos na administração do país. Se a população quer uma série de benefícios – projetos educativos, assistência sanitária, seguro-desemprego, eletricidade para todos, empréstimos, rodovias e subsídios agrícolas –, deve pagar mais impostos. Por meio da figura de Mr. Hidden Tax, um típico vilão de desenho animado, Tio Sam demonstra como funciona o mecanismo do imposto embutido. Depois de ouvir mais queixas, o símbolo da nação insiste que todos devem contribuir para que o governo possa investir. Segue-se um pesadelo, no qual o governo recebe todo tipo de solicitação, simbolizado por mãos que pedem continuamente dinheiro. Uma foice e um martelo vermelhos formam-se na tela e Tio Sam diz imperturbável: “Se

vosso governo não praticar a velha e boa parcimônia americana, um bando de operadores inescrupulosos terá condições de adquirir nosso país por um preço irrisório”. A imagem da tocha da liberdade reforça a mensagem do “Querido Tio”: só se todos abrirem mão de algo, será possível “preservar nossa força e continuarmos livres”. A pregação anticomunista não se resume ao motivo da foice e martelo. Ao enumerar os benefícios dispensados pelo governo à população, Tio Sam lembra os “bilhões” enviados à Europa para conter o perigo comunista por meio do Plano Marshall (1948-1951). De fato, o governo e os capitalistas norte-americanos tinham investido 18 bilhões de dólares (empréstimos e doações) na recuperação econômica dos países europeus devastados pela Segunda Guerra Mundial, o que permitiu a reestruturação dos parques industriais e um rápido aumento do nível de consumo de suas populações.

Vistas no conjunto, as animações realizadas para o Harding College permitem afirmar que Sutherland consegue alcançar o “efeito Disney” desejado por Sloan graças ao uso de um estilo padronizado e de estruturas semelhantes, com pequenas mudanças de um filme para o outro. Natasha Neary (2018: 16, 164) refere-se também à presença de “personagens recorrentes”, mas parece mais oportuno pensar em tipos sociais do que em “individualidades” propriamente ditas. Além de John Q., que recebe configurações diferentes em *Make mine freedom*, *The Devil and John Q.* e *Dear Uncle*, Sutherland e seus colaboradores propõem três tipos sociais fundamentais: o operário e o agricultor, que partilham comportamentos reivindicativos e belicosos; e o homem de negócios, mais ponderado em suas reclamações e mais atento às justificativas oficiais. O destaque dado a essas figuras pode ser considerado uma maneira de conferir uma forma visual à “cura contra o comunismo” apregoada por Benson, que consistia na “cooperação harmoniosa entre agricultura, trabalho e indústria” (Houston, 2018: 23). Na série ganham destaque também alguns vilões grotescos, representados como figuras ardilosas e traiçoeiras, de acordo com as convenções do gênero: o vendedor de ilusões de *Make mine freedom*; Satanás de *The Devil and John Q.*; e Mr. Hidden Tax de *Dear Uncle*.

Fazem também parte do “efeito Disney” o uso do Technicolor com suas cores mais vívidas e vibrantes²³ e o antropomorfismo, verdadeira marca registrada do produtor californiano. Caracterizado pela inserção de sentimentos, emoções, pensamentos, ações e comportamentos humanos em corpos de animais, o antropomorfismo de Disney tinha sido elogiados por diversos autores, que não hesitavam em estabelecer paralelos entre as realizações de seus estúdios e personagens de Esopo e Jean La Fontaine e em defini-lo um verdadeiro fabulista. No caso das animações produzidas por Sutherland, percebe-se

23. Os Estúdios Disney estavam usando a técnica desde *Flowers and trees* (1932).

de imediato a razão da escolha do recurso: ele permitia apresentar com uma maior dose de humor (*Inside Cackle Corners*) ou de distanciamento (*Fresh laid plans*) uma tese um tanto árida e estabelecer um diferencial em relação a um filme que já tivesse abordado aquele assunto por outro viés. Aparentemente, *Albert in Blunderland* escaparia desse padrão, já que a comparação do coletivismo soviético com um formigueiro justificaria por si só a contraposição entre humano e animal.²⁴ No entanto, a visão de formigas exaustas e resignadas, incapazes de qualquer gesto de rebeldia, que Albert gostaria de exterminar com DDT antes de ser fuzilado, confere uma virulência muito maior à crítica a um sistema inimigo do padrão americano de vida, pois gera uma discriminação nítida entre uma sociedade que respeita os direitos do indivíduo, e outra sociedade gregária, vista como não humana.

Se Neary (2018: 218) tem razão em afirmar que a mensagem das animações era mais importante do que a busca de situações humorísticas, não se pode deixar de concordar com Lauren Houston (2018: 27) quando escreve que seus conteúdos e enredos eram “surpreendentemente criativos”, apesar de expressarem abertamente “a preocupação de Benson com a economia planejada, o analfabetismo econômico e a difusão de filosofias não tradicionais pelas elites intelectuais”. Resultados criativos caracterizam quase todos os desenhos animados da série, inclusive os mais “difíceis” para o público em geral. Em *The Devil and John Q.*, não só a figura do Diabo com seus rompantes é criativa, mas também outros pequenos comportamentos exibidos no Inferno partilham essa condição: limpeza de uma unha com a cauda e careta feita ao colocar os óculos no nariz. Também bastante criativa é a aula sobre inflação dada por John Q., apesar das críticas que poderiam ser feitas hoje em dia à apresentação da figura feminina como chamariz sexual. *Dear Uncle* apresenta igualmente soluções criativas em diversos momentos: o balé dos *bartenders*; as artimanhas de Mr. Hidden Tax (corte da perna de uma calça durante a prova no alfaiate; roubo de dinheiro do bolso dos cidadãos); o resultado do aumento de preços para a população (diversos grupos sociais impossibilitados de adquirir sapatos e perdendo os que tinham antes de entrar na loja); a sequência do pesadelo.

Outro índice de criatividade da série pode ser localizado no modo como ela aborda o perigo representado pelo “fascismo vermelho”, sem recorrer demasiado ao clima de terror instaurado por boa parte dos filmes de Hollywood, não raro vistos como exagerados pelo público. O material publicitário de *Walk east on Beacon* é um bom exemplo do clima de histeria que se pretendia instaurar no país. Ele alertava que os Estados Unidos corriam perigo e que cabia aos

24. Não deixa de ser interessante lembrar que Charles Darwin havia estabelecido um paralelo entre formigas que pareciam estar brincando e grupos de crianças desempenhando a mesma atividade (Mattos, 2013: 61).

cidadãos assinalar às autoridades as mais diversas atividades subversivas: espionagem (aviões sobrevoando áreas restritas, olheiros nos mesmos locais), sabotagem (envenenamento de reservatórios de água, incêndios suspeitos ou explosões em indústrias vitais, posse de material radioativo), presença de submarinos e paraquedistas, distribuição de propaganda estrangeira (Brianton, 2019). Na contramão dessas visões apocalípticas, só dois filmes da série dedicam um espaço declarado a visões sombrias do comunismo: *Make mine freedom* e *Albert in Blunderland*, que não foi recebido muito bem pelo público, em virtude de sua “fervente” retórica anticomunista (Neary, 2018: 270). As demais fitas apostam na demonstração das vantagens do americanismo e do sistema de livre empreendimento (*Going places*, *Meet King Joe*, *Inside Cackle Corners*), na polêmica contra a intervenção do governo na economia (*Fresh laid plans*) e em princípios econômicos básicos (*Why play leap frog?*, *The Devil and John Q.*, *Dear Uncle*). A escolha de um gênero híbrido pelos criadores do projeto configura-se como uma decisão acertada, pois abriu a possibilidade de reunir numa única realização reflexão, diversão e, por vezes, pitadas de humor sutil, capazes de “traduzir os conceitos em imagens” (Guzmán, 2017: 38).

Embora o projeto tenha sido interrompido em 1952, é inegável que o conjunto de curtas-metragens de animação contribuiu para dar forma visual à ideia de educação defendida por Benson e Sloan. Como escreve Neary (2018: 16, 27, 175), eles tinham a tarefa de ensinar, informar, instruir e persuadir de várias maneiras e em diferentes contextos. Afinal, o que ambos pretendiam era levar ao público norte-americano os princípios básicos da economia capitalista – livre empreendimento e cultura de consumo – a fim de reinstaurar o *status quo* anterior à Depressão. Por ser presidente de uma instituição universitária desde 1936, Benson tinha tomado a si a tarefa de promover uma cruzada contra a expansão da ação governamental, não hesitando em apresentar o livre empreendimento como um mandamento divino ou como uma recomendação feita por Cristo no “Sermão da Montanha” (Houston, 2018: 16, 23). A série produzida por Sutherland integra um amplo conjunto de ações desenvolvido pelo Harding College – o principal quartel-general da pregação anticomunista (Bogle, 2004: 151) – desde fins da década de 1930, que passa a ser conhecido como “Programa Nacional de Educação” a partir de 1941. Fazem parte desse conjunto a distribuição de artigos e outros textos de autoria de Benson e a produção de filmes e programas radiofônicos, dirigidos a um público amplo: Forças Armadas, escolas públicas e universidades, câmaras de comércio, corporações e Legião Americana, dentre outros (Lewis, 2020). Se isso explica a presença do nome da instituição como patrocinadora dos curta-metragens, não se pode deixar de levar em consideração uma estratégia particular da Fundação

Sloan. Como demonstra Neary (2018: 222-223), cada animação, antes de ser exibida, deveria ser aprovada por sua diretoria, que não era apenas “a força dominante por trás do projeto”, como detinha o poder de “retirar seu apoio financeiro sem hesitação”. Além disso, Arnold Zurcker, na qualidade de representante da Fundação, analisava os roteiros dos filmes antes que entrassem em produção, podendo editá-los se necessário.

Uma carta escrita por Sutherland em julho de 1948 evidencia que seu objetivo era materializar com os filmes aquilo que Benson estava defendendo tão arduamente: “educar o povo americano para a imperativa necessidade de preservar a liberdade política e econômica”. Para que esse propósito se concretizasse era necessário que a MGM não interferisse no trabalho que estava sendo realizado por ele e sua equipe, pois o fato de a produtora realizar “os melhores desenhos animados sobre gato e rato” não a autorizava a imaginar que pudesse oferecer soluções “em termos criativos ou intelectuais” (Neary, 2018: 169-171). A defesa da educação e não do entretenimento pode ser vista como um claro indício de que Sutherland encarava a série como um conjunto de documentários animados, portadores de um ponto de vista sobre o padrão americano de vida e os valores fundamentais da nação, e que se considerava um “fabricante de significados”, capaz de oferecer ao público um discurso cinematográfico que ia além “do olhar de um observador neutro” (Guzmán, 2017: 21, 23). Afinal, Sutherland e seus colaboradores lançavam mão de uma série de recursos típicos do documentário, sublinhados por Paul Wells – voz *over*, retórica de especialista, exposição de dados, discurso argumentativo – (apud Serra, 2017: 89), os quais, associados a técnicas de animação, ajudavam a construir uma narrativa fílmica ancorada no mundo exterior, mas sem desprezar situações conflitivas ou cômicas criadas *ad hoc*.

O acerto em combinar essas duas dimensões encontra respaldo nas reações que os filmes da série despertam no público norte-americano, embora elas não sejam sempre favoráveis aos discursos propostos pelos idealizadores. A rejeição dos agricultores a *Fresh laid plans* demonstra que o grupo detectava no filme uma afirmação sobre um problema real e candente, apresentado de maneira parcial. Do mesmo modo, a visão sombria de *Albert in Blunderland* não consegue convencer o público por seu caráter demasiado aberto de propaganda anticomunista. *Make mine freedom* tinha sido muito mais eficaz nesse sentido, pois, como escreve Tony Perucci (2012: 113-114), seus realizadores tinham encenado uma “vingança espetacular” contra um agente do comunismo, celebrando a violência como um ato patriótico. O autor toma como referências o alerta dado pelo narrador depois que o provocador comunista foi desmascarado: “Quando alguém prega a desunião, tenta opor um de nós ao outro pela

luta de classes, do ódio racial ou da intolerância religiosa, sabemos que essa pessoa tenta roubar nossa liberdade e arruinar nossas vidas! E sabemos o que fazer a esse respeito”. Depois dessa fala, a “multidão 100% americana” inicia uma perseguição contra o agente, ameaçando-o com garrafas, uma bengala e um guarda-chuva. Dessa maneira, “a violência de massa torna-se um valor americano”.

Por outro lado, o interesse dos empresários em exhibir os filmes a seus empregados, na esperança de induzir determinados tipos de leitura, e os prêmios outorgados pela Freedoms Foundation (Valley Forge, Pensilvânia) a *Make mine freedom*,²⁵ *Why play leap frog?* e *Albert in Blunderland* em 1949, 1950 e 1951, por sua contribuição ao “padrão americano de vida” (S. A., 2015), configuram-se como exemplos de produção de significados direcionados, se bem que essas realizações fossem apresentadas como “espaço de reflexão” (Guzmán, 2017: 24) sobre a realidade contemporânea. Uma peça publicitária da MGM para *Why play leap frog?* corrobora ainda mais a ideia de que os filmes eram vistos como representações de fatos ancorados na realidade. Intitulada “Simples como uma torta!”, a publicidade abordava rapidamente a dimensão do entretenimento, com a referência a “risadas sinceras”, para investir na problemática ideológica:

Mas, mais do que isso, é o mais maravilhoso tipo de tônico para o Sr. e a Sra. Cidadãos Médios e seus filhos porque, da maneira mais simples, explica como nossos salários afetam os preços que pagamos e como nosso trabalho conjunto pode fazer de nossa democracia algo melhor para todos (*apud*: S. A., 2020).

Indicando querer participar do debate político por meio de uma clara tomada de posição, os realizadores da série optam pelo formato do documentário animado porque a técnica, por suas características intrínsecas, facilitava a compreensão de temas abstratos, tornando mais viável o processo de comunicação com o público. A animação nesse tipo de documentário demonstra ser eficaz, pois ela própria é um “recurso de retórica”, ao propor um “conteúdo proposicional assertivo, de uma forma que não seria possível através do uso exclusivo da imagem *live-action*” (Serra, 2011: 248). Por ser justamente um recurso retórico, a animação presta-se muito bem à elaboração de um discurso convincente por meio de uma linguagem sintética e ágil, que permite lançar mão da deformação grotesca para criar contrapontos simbólicos entre figuras ou para acentuar peculiaridades de algumas delas, construir gráficos particu-

25. O filme recebe o segundo prêmio daquele ano, no valor de 750 dólares, além de uma medalha (S. A., 1949: 18).

lares para representar diferenças ou reforçar um argumento, ilustrar conceitos abstratos a partir de situações engraçadas, dificilmente representáveis com o mesmo grau de credibilidade num documentário tradicional. Um exemplo ajudará a esclarecer esse último aspecto: o funcionamento do sistema capitalista é exemplificado em *Make mine freedom* de maneira jocosa pelos empréstimos conseguidos por Joe Doakes com a tia, o tio, o avô e um amigo, que retiram dinheiro de uma meia, um porta-moedas, da parte posterior de um colchão e de um buraco cavado no jardim, e enrubescem ao serem definidos “capitalistas”.

Outro dado que chama a atenção nas realizações do grupo de Sutherland é o aspecto de fabulação conferido às pequenas narrativas, próximo da ideia de “dispositivo” defendida por Patricio Guzmán (2017: 29-30, 38). De acordo com o diretor chileno, a ideia a ser apresentada num documentário deve conter “uma história em seu interior, um desenvolvimento dramático”, podendo ser acomodada dentro de um “envoltório” ou “dispositivo narrativo”. Este é “uma espécie de leito, de via, que canaliza, guia, unifica os fios da história”. As animações realizadas para o Harding College, mesmo quando lidam com conceitos bastante abstratos, conseguem torná-las acessíveis ao público médio graças ao fio narrativo, por vezes tênue, que guia a ação, que se materializa em situações jocosas ou angustiantes, de acordo com o teor da história contada. A comunicação com o público é reforçada pelas nomeações insólitas de tipos sociais e lugares. Se John Q[uisquam] Public e Joe Doakes são denominações corriqueiras para a figura do “homem qualquer”, do “homem médio”, os nomes Pio de Coruja para a figura professoral de *Fresh laid plans*, Pé Palmado e Crista Vermelha para os comerciantes de *Inside Cackle Corners* e Enxofre para o senador de *The Devil and John Q.* desempenham funções ora jocosas e derivadas de atributos físicos, ora críticas. Por sua vez, a denominação Senhora Consumidora para a galinha do sétimo filme da série tem como objetivo reforçar o argumento do investimento em pesquisa para conquistar e fidelizar a clientela. As denominações dos lugares nos quais se desenrolam as ações obedecem a dois padrões. O primeiro estabelece uma relação direta entre habitantes e país ou cidade, como demonstram Formigólia para o formigueiro de *Albert in Blunderland* e Aldeia do Ovo para *Fresh laid plans*. O segundo aponta para uma visão crítica – Terra do Erro para *Albert in Blunderland* – ou satírica – Cantos do Cacarejo para *Inside Cackle Corners*.

A animação tem outra vantagem em relação ao documentário tradicional: o tratamento dado ao personagem, que permite associá-lo mais a uma classe do que a uma individualidade, facilitando uma identificação com o público. Esse aspecto destacado por Jennifer Jane Serra (2017: 171) ganha reforço com alguns argumentos de Guzmán (2017: 59), que apresenta os personagens como

“o corpo dinâmico da ideia”. “Porta-vozes do roteiro”, os tipos sociais que participam das ações da série encarnam à perfeição a tensão buscada pelo realizador chileno, que afirma ser difícil encontrar num documentário protagonistas e antagonistas, “pessoas que discutem entre si, que divergem um diante do outro, que se opõem diante da câmera e entram em relativo conflito. Raras vezes essa surpresa é produzida” (Guzmán, 2017: 59). As discussões que tomam conta de *Make mine freedom* e *Dear Uncle*, por exemplo, bastam para provar que o documentário animado pode produzir facilmente uma situação de confronto de ideias, embora atenuada pela conciliação final diante de um inimigo comum. O uso da animação permite também que Sutherland e sua equipe confirmem papel de destaque ao corpo social como uma unidade coesa, em contraposição às películas hollywoodianas, que apostavam em figuras heroicas, tanto individuais, quanto integrantes de instituições oficiais como a polícia e o FBI, por exemplo. A mensagem final de *Walk east on Beacon* é bem representativa desse tipo de situação. Como lembra Kevin Brianton (2019), o FBI afirmava receber centenas de informações diárias, criando “uma imagem de vigilância [...] de dimensões orwellianas”. O filme era “a imagem de uma sociedade na qual a única maneira de sobreviver estava nas mãos do FBI. Era necessário renunciar às liberdades para assegurar a liberdade”.

À diferença de *Walk east on Beacon*, que apregoava o sacrifício da liberdade individual em prol da salvaguarda da nação, os documentários animados de Sutherland defendem outra modalidade de ação social. Cabia ao povo americano e não aos agentes do Estado zelar pelo bem do país em todos os sentidos: político, social e econômico. Isso não significa que os agentes oficiais eram depreciados, mas que cada cidadão era responsável pelo bem-estar e pela segurança dos Estados Unidos. Mesmo quando há críticas à ação governamental, como em *Fresh laid plans*, ou à atuação de um político, como em *The Devil and John Q.*, os realizadores tomam o cuidado de não atacar as instituições em si, mas medidas oficiais específicas ou uma conduta inapropriada de um membro do Legislativo. Tal cuidado parece estar em sintonia com outra indicação do panfleto de Rand (1947: 11), a que recomendava não desacreditar o Congresso, as eleições livres e os tribunais. Se um diretor resolvesse apresentar congressistas, juízes e políticos corruptos, deveria deixar claro que se tratava de indivíduos particulares, “*não do sistema*”.

Autor das histórias e dos roteiros das animações, nos quais podia contar com o auxílio de especialistas em economia, Sutherland materializa criativamente a ideologia de Benson, que tinha se convertido ao anticomunismo depois da temporada chinesa, durante a qual assistira ao início da Guerra Civil no país e à criação do Exército Vermelho (1927), tornando-se um ardoroso

defensor do americanismo (Houston, 2018, 14, 28). Esse sistema de valores era também parte integrante do quadro de referências ideológicas do realizador, como comprovam outras animações centradas no anticomunismo – *Destination Earth* (1956) – e na exaltação do capitalismo – *What makes us tick* (1952), *It's everybody business* (1954), *Working dollars* (1957), *The story of creative capitalism* (1957) e *The littlest giant* (1957?), por exemplo. Diante desse quadro, é possível afirmar que Simone de Beauvoir esteve quase sempre certa em suas reflexões sobre os Estados Unidos do segundo pós-guerra. Se é discutível a ideia de que a bomba atômica “fazia com que não precisassem temer coisa alguma”, o americanismo, “digno do chauvinismo de meu pai”, e o anticomunismo, que “beirava a neurose”, mesmo entre certos intelectuais de esquerda (*apud*: Moraes, 1999: 97-98), eram realidades iniludíveis, alimentadas por uma poderosa máquina de propaganda, da qual o cinema era um de seus braços mais eficientes.

Considerações finais

Ao propor um conjunto de documentários de animação norteados pela defesa do americanismo e pela recusa enfática da ideologia e do modo de vida comunistas, Sutherland deixa claro aos potenciais espectadores que as imagens vistas na tela mantinham uma relação intrínseca com o mundo histórico, não sendo produtos de uma realidade inventada pelos realizadores. O uso de recursos de animação é um dispositivo fundamental de significação, pois eles são usados de maneira consciente, “em função do potencial visual e narrativo, que se adequa ao conteúdo apresentado pelo documentário” (Martins, 2009: 159). Longe de serem considerados elementos complementares ou soluções puramente estéticas, os recursos de animação ajudam a reforçar a mensagem que os pequenos documentários pretendiam transmitir, disfarçando a pesada intenção doutrinária sob o manto de narrativas eivadas frequentemente de humor e articuladas de maneira a sempre exaltar e promover o padrão americano de vida.

Referências bibliográficas

- Arnold, M. (s.d.). Animating ideas: the John Sutherland story. www.hoganny.com/blog/animating-ideas-the-john-sutherland-story.
- Ash, E. (2019, set. 6). Forgotten toons: Hanna-Barbera, anticommunism, and “Make mine freedom” (1948). *The Vault of Culture*. www.vaultofculture.com/vault/feature/ash/makeminefreedom.

- Beauvoir, S. de (2018). Uma existencialista observa os americanos. In S. de Beauvoir, *Brigitte Bardot e a síndrome de Lolita e outros escritos* (pp. 135-155) (trad. M. Santos & P. Sartori). Quixote + Do Editoras Associadas.
- Bogle, L. (2004). *The Pentagon's battle for the American mind: the early Cold War*. Texas A & M University Press.
- Brianton, K. (2019, ago. 16). Walk east on Beacon. *Cinema history*. <https://cinemahistoryonline.com/2019/08/16/walk-east-on-beacon>.
- Cohen, K. (s.d.) Animated propaganda during the Cold War: Part two. www.animationword.com/animationword/animated-propaganda-during-the-cold-war-part-two.
- Guzmán, P. (2017). *Filmar o que não se vê: um modo de fazer documentários* (trad. J. Sabino). Edições Sesc São Paulo.
- Haas, E., Christensen, T., & Haas, P. (2015). *Projecting politics: political messages in American films*. Routledge.
- Houston, L. (2018). Evangelizing for the American way: the professed mission of Harding, under George S. Benson's presidency. *Tenor o four Times*, 7, article 6. <https://scholarworks.harding.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1085&context=tenor>.
- Lewis, T. (2020, fev. 28). National Education Program. *CALS, Encyclopedia of Arkansas*. <https://encyclopediaofarkansas.net/entries/national-education-program-12187/>.
- Martins, Í. (2009). *Documentário animado: experimentação, tecnologia e design*. Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.
- Mattos, A. (2013). *Antropomorfismo na cultura de animação*. Instituto de Arte e Comunicação Social/Universidade Federal Fluminense.
- Moraes, M. (1999). Simone de Beauvoir e o amor americano (Um tributo a Simone de Beauvoir). *Biblioteca Digital da UNICAMP*. www.bibliotecadigital.unicamp.br/document/?down=51295.
- Neary, N. (2018). Fun and facts about American business: an animated education in the free enterprise system. *Northumbria Research Link*. <http://nrl.northumbria.ac.uk/39992>.
- Oliveira, O. de (1951, set. 26). Cinema: Fui comunista para o F.B.I. *A Manhã*.
- Otoni, D. (1950, jun. 27). Cinema: Traidor. *Diário Carioca*.
- Perucci, T. (2012). *Paul Robeson and the Cold War performance complex: race, madness, activism*. University of Michigan Press.

- Quart, L. & Auster, A. (2011). *American film and society since 1945*. ABC-Clio.
- Rand, A. (1947). *Screen guide for Americans*. The Motion Picture Alliance for the Preservation of American Ideals.
- Robinson, H. (s. d.). The National Education Program on film: highlights from the James D. Bales Project. *365 McIlroy*. <https://librariesblog.uark.edu/the-national-education-program-on-film-highlights-from-the-james-d-bales-project/>.
- S. A. (1949). Freedoms Foundation awards given to fourteen pictures cited for contribution to “American way of life”. *Business Screen Magazine*, 10(8), 18-19.
- S. A. (2014, nov. 1). Ism!. *Tralfaz*. <https://tralfaz.blogspot.com/2014/11/ism.html>.
- S. A. (2015, jan. 2). A devil of a cartoon. *Tralfaz*. <https://tralfaz.blogspot.com/2015/01/a-devil-of-a-cartoon.html>.
- S. A. (2020, ago. 8). Why play leap frog?. *Tralfaz*. <https://tralfaz.blogspot.com/2020/08/why-play-leap-frog.html>.
- S. A.₁ (s.d.). I was a Communist for the FBI. *Wikipedia*. https://en.wikipedia.org/wiki/I_was_a_Communist_for_the_FBI.
- S. A.₂ (s.d.). Motion Picture Alliance for the Preservation of American Ideals. *Wikipedia*. https://en.wikipedia.org/wiki/Motion_Picture_Alliance_for_the_Preservation_of_American_Ideals.
- S. A.₃ (s.d.) A song to remember. *Wikipedia*. https://en.wikipedia.org/wiki/A_Song_to_Remember.
- S. A.₄ (s.d.). With John Sutherland productions (Stated by popularity ascending). *IMDb*. www.imdb.com/search/title/?companies=co0025040.
- Saunders, F. (2004). *La guerra fredda culturale: la CIA e il mondo delle lettere e delle arti*. Fazi.
- Serra, J. (2011). O documentário animado: quando a animação encontra o cinema do real. *USP*. www.usp.br/rumores/pdf/rumores10_14_jenifer.pdf.
- Serra, J. (2017). *A vida animada: (re)construções do mundo histórico através do documentário animado*. Instituto de Arte/Unicamp.
- Tohline, A. (2009). “Around the corner”: how Jam Hardy’s films reflected and shaped the 1930s and beyond. School of Film/Ohio University.
- Whitfield, S. (1996). *The culture of the Cold War*. The John Hopkins University Press.

Filmografia

Round and Round (1939), da Jam Hardy Organization.

Make mine freedom (1948), de William Hanna e Joseph Barbera (sem créditos).

Going places (1949), de John Sutherland (atribuído).

Meet King Joe (1949).

Why play leap frog? (1949), de George Gordon (atribuído).

Albert in Blunderland (1950), de George Gordon (atribuído).

Fresh laid plans (1951), de George Gordon.

Inside Cackle Corners (1951), de George Gordon e Carl Urbano.

The Devil and John Q. (1951), de Carl Urbano.

Dear Uncle (1952), de Carl Urbano.