

**RAMBO, O GAROTO PROPAGANDA: OS USOS POLÍTICOS DO CINEMA
ESTADUNIDENSE DURANTE OS GOVERNOS DE RONALD REAGAN (1981 –
1989) E GEORGE W. BUSH (2001 – 2009)**

Carlos Cesar de Lima Veras¹

Programa de Pós-Graduação em História Comparada/ UFRJ

herrcesare@gmail.com

Resumo

Dentre os conceitos apresentados pelo historiador Marc Ferro em suas análises sobre as relações entre Cinema e História, consta a definição do filme como agente histórico, na qual o filme é analisado em sua dimensão de produto com fins de produção de efeitos ideológicos. Filmes estadunidenses na Guerra Fria operam com diversos conceitos ideológicos, como a paradigmática associação de valores positivos aos Estados Unidos e seus símbolos e o anticomunismo na construção da imagem dos soviéticos de forma negativa, assim como conceitos como individualismo, heroísmo e a justificação da violência, que se tornam elementos recorrentes até à cinematografia contemporânea. Postas essas considerações, este artigo tem por foco uma análise comparada de dois recortes históricos, delimitados pelos mandatos presidenciais de Ronald Reagan (1981 – 1989) e George W. Bush (2001 – 2009), visando identificar o diálogo de determinados filmes e da produção cinematográfica com os discursos políticos de tais períodos, com destaque para os filmes da franquia *Rambo*, com produções em ambos recortes e que apresentam relação direta com aspectos da política externa de Reagan e a doutrina da Guerra ao Terror de W. Bush.

Palavras-chave: *cinema; reaganismo; Guerra ao Terror*

Introdução

¹ Doutorando, sob orientação do Prof. Dr. José D'Assunção Barros. O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) – Código de financiamento 001.

O cinema, surgido em fins do século XIX, tornou-se um importante difusor de entretenimento durante o século XX, consolidando-se como tecnologia massivamente presente ao redor do globo. Além do caráter de distração, o cinema também pode ser uma ferramenta de difusão de costumes, valores e conceitos, o que o torna também suscetível ao papel de agente histórico para a sociedade na qual é produzido e para qual(is) é direcionado.

A análise pioneira de Marc Ferro sobre esta dimensão do cinema nos indica a importância do mesmo para o exercício historiográfico: o filme pode proporcionar tanto uma “contra análise” da sociedade que o produz, possibilitando a “leitura” de elementos que escapam às intenções da sua própria equipe de produção, como também pode ser um agente histórico, buscando propagar conceitos ideológicos e concepções políticas e históricas ao seu público consumidor (2010, pp. 15 – 21), mesmo que o filme não tenha postura explicitamente propagandística (FURHAMMAR; ISAKSSON, 1976, p. 227). Esta possibilidade inerente ao fazer cinematográfico torna-se relevante ao compreendermos a relação dos filmes com suas sociedades de produção e de consumo não somente a partir da perspectiva da história cultural, como também da história política; como apontado por José D’Assunção Barros sobre o conceito do filme como agente histórico, as relações entre cinema e poder são múltiplas e complexas, dentre as quais a possibilidade de o filme se tornar um veículo de interferência direta ou indireta na própria história (2012, p. 63), além da capacidade de o filme valorizar ou mesmo instituir novas significações a elementos culturais dos locais onde é produzido (TURNER, 1997, pp. 50 – 52).

Para a abordagem a seguir sobre alguns filmes estadunidenses, esta perspectiva de filme como agente histórico será considerada: não somente em relação ao seu público de consumo interno (ou seja, a população estadunidense), como também ao amplo mercado externo. Os Estados Unidos abrigam o maior polo produtor de filmes do mundo, e seus produtos cinematográficos são amplamente consumidos nos mais diversos pontos do globo² (assim como tantas outras mídias, como programas de

² Apesar de não delimitar a bilheteria dos filmes estadunidenses ao redor do globo, os relatórios anuais da *Motion Picture Association of America* nos fornecem um relevante panorama sobre a potência de consumo do cinema. Em 2017, a bilheteria obtida nos países regulamentados pela Associação (Estados

televisão, música, dentre outras). Mônica Kornis, ao resgatar conceitos de historiadores como Anthony Aldgate e Arthur Marwick, traz ao debate a importância de o historiador buscar analisar quais fatores podem ter exercido interferência ou motivado a construção do filme (desde os patrocinadores até outros grupos que podem exercer pressão em uma obra), buscando resgatar no filme a “capacidade daquele de retratar uma cultura e dirigir-se a uma grande audiência na condição de meio de controle social e de transmissor da ideologia dominante da sociedade”(2008, p. 37).

Esta perspectiva é contemplada pela concepção de Hugo Suppo sobre a importância do produto cultural na análise das relações de poder, na qual aponta que dentro dos panoramas paradigmáticos das relações internacionais o produto cultural, pertencente à dimensão política das análises da área, pode ser analisado tanto na perspectiva das resistências culturais eventuais perante o avanço da globalização, quanto do proveito político que esta pode proporcionar em tais mercados consumidores (2012, p.41). Em se tratando deste segundo aspecto, seguimos ao questionamento acerca das possibilidades de construção que determinados elementos recorrentes em filmes de grandes estúdios estadunidenses apresentam e suas fundamentações considerando o amplo consumo externo. Joseph Nye enquadra esses produtos dentro da lógica estratégica internacional, utilizando o termo *soft power*, que pode ser resumido como a capacidade de angariar cooperação ou mesmo uma relação de domínio a partir do caráter sedutor da cultura de um país, não necessitando para isso utilizar meios coercitivos ou econômicos³ (2004, p. 7) , o que faz com que a pretensão do *soft power* também não seja tão evidente quanto os outros recursos. Portanto, os símbolos e elementos culturais de uma nação podem agir também no estabelecimento e manutenção de uma estrutura de poder:

Unidos e Canadá) ultrapassou a quantia de \$11 bilhões (respondendo por mais de 27% da bilheteria global). Considerando que todos os 25 filmes mais assistidos durante o ano na América do Norte foram produções estadunidenses, e diante da larga diferença em relação à bilheteria total em outros grandes polos de produção cinematográfica no globo (China e Índia, por exemplo), podemos ter uma noção do impacto que esta indústria ainda mantém na contemporaneidade. Dados obtidos em <https://www.mpa.org/wp-content/uploads/2019/03/MPAA-THEME-Report-2018.pdf> . Acesso em 20/03/2019.

³ É importante salientar que, contudo, o *soft power* pode também ser utilizado em conjunto com os outros meios mencionados, que podem ser entendidos dentro da lógica do *hard power*, ou seja, a intervenção militar, o embargo econômico e outras práticas mais perceptíveis.

Political messages can also be conveyed by the way sports teams or stars conduct themselves, or in the multiple images portrayed by television or cinema. Pictures often convey values more powerfully than words, and Hollywood is the world's greatest promoter and exporter of visual symbols. (NYE, op. cit., p. 47)

Diante destes pontos, nos concentraremos na ideia do filme como agente histórico em nossa análise, que se centrará em abordar alguns filmes situados em dois recortes históricos delimitados pela gestão de dois presidentes estadunidenses, Ronald Reagan e George W. Bush, a fim de identificar como estes filmes buscaram fomentar paradigmas associados aos Estados Unidos e como eles dialogaram com questões políticas dos períodos supracitados, tendo por destaque os filmes da franquia cinematográfica *Rambo*. O caráter deste trabalho não busca limitar a discussão sobre estes filmes e as relações entre história e cinema a determinado aporte metodológico, mas sim jogar à luz uma determinada perspectiva analítica dentre as tantas possíveis no diálogo entre estes dois campos, visando contribuir às discussões teórico-metodológicas sobre tal temática.

Os usos políticos do cinema estadunidense

As possibilidades de uso do cinema com fins pautados ao discurso oficial demonstraram-se presentes nos Estados Unidos desde o início do século XX: já na década de 1910, o presidente Woodrow Wilson criou o *Comitee on Public Information*, um comitê destinado a servir ao governo como formador de opinião pública, que já pautava o cinema como um dos meios para tal finalidade, exercendo importante papel na aprovação popular da participação estadunidense na Primeira Guerra Mundial (CARR, 2001, p. 183). A partir da década de 1940 o cinema também cumpriu função na propagação do *American Way of Life*, assim como seu uso a favor da Política da Boa Vizinhança, através da criação do “Birô Interamericano” (*Office of the Coordinator of Inter-American Affairs*), que contava com uma divisão de comunicação (TOTA, 2005, p. 113). Na Segunda Guerra Mundial o cinema também desempenhou papel semelhante, e em 1948 foi criado um departamento no Pentágono com foco no entretenimento, buscando assim um maior diálogo do Estado com a produção cinematográfica

(VIRILIO, 2005, p.30), resultando em uma presença consultiva do governo estadunidense próximo aos grandes estúdios hollywoodianos, assim como resultou em filmes direcionados a determinados públicos, como *Duck and Cover* (1951), animação extensivamente exibida em escolas na qual as crianças eram orientadas a como proceder diante de uma explosão nuclear (MATTHEWS, 2011, p. 11).

No início da Guerra Fria o direcionamento da produção cinematográfica em virtude do contexto político se tornou ainda mais evidente: de grandes produções a filmes de baixo orçamento, a década de 1950 foi marcada por diversos filmes que traziam narrativas em alusão à ameaça comunista e à abordagem de risco à sociedade estadunidense, em muito pela verdadeira censura imposta pelo Macartismo (FERRO, op.cit., 122-123)⁴, trazendo elementos que inclusive se tornaram presentes nos *blockbusters* até os dias de hoje, como narrativas nas quais valores como liberdade, democracia e justiça, associados como conceitos fundamentais aos Estados Unidos, são expostos aos riscos de subversão e destruição por outros grupos (ou mais frequentemente, outras formas de vida, como é o caso dos filmes *Invasion of the Body Snatchers* e *Invaders from Mars*), numa alusão ao “perigo soviético” que pautou o discurso do Macartismo.

O apaziguamento das tensões com a União Soviética na década de 1960, somando-se aos movimentos de contracultura e as correntes contra a Guerra do Vietnã podem ser observadas no cinema com a diminuição das narrativas alusivas ao anticomunismo, assim como na proliferação de variados filmes conceituados em visões críticas à guerra e na oposição a valores conservadores da sociedade estadunidense. Contudo, o anticomunismo retornou consideravelmente nas produções cinematográficas da década de 1980.

Os filmes de ação produzidos durante os governos de Ronald Reagan (1981 – 1989) não somente retomaram em grande medida elementos maniqueístas de filmes da

⁴ O Macartismo acaba afetando diretamente a produção cinematográfica estadunidense de várias maneiras: diante do risco de que determinados filmes fossem interpretados como questionamento ou crítica aos valores estadunidenses, muitos diretores e produtores se mantiveram em gêneros cinematográficos menos arriscados, como as comédias musicais, os westerns e até mesmo promoveram o retorno dos filmes de gângsteres; já outros encontraram nas adaptações de contos fantásticos a confluência com elementos da cartilha macartista, estabelecendo então um *boom* de filmes de ficção científica alusivos ao contexto político e social do período.

década de 1950, como também expandiram as características dos personagens apresentados: se nos filmes de ficção científica do início da Guerra Fria em muito as alusões do inimigo na conjuntura de produção eram subjetivas, na década de 1980 as narrativas trataram do “outro” de forma direta, trazendo representações dos regimes e governos a serem apresentado indicando seus símbolos, as nacionalidades e mesmo seu posicionamento em contextos reais (na mesma temporalidade de produção ou não), traduzidos sempre como a expressão de todos os valores indesejáveis, em oposição aos valores heroicos estadunidenses, em roteiros que traziam perspectivas alarmistas e quase “esquizofrênicas” (SHAW, 2007, pp. 302-303).

Os anos da administração Reagan foram marcados por um projeto nacionalista de consolidação dos valores conservadores e de combate às ameaças internas e externas (PURDY, 2007, pp. 224 – 226), incluindo aí a ampliação do orçamento para a defesa e o aceleração da modernização nuclear (NYE; KEOHANE, 1987, p. 726). Somam-se a estes fatores a agressiva política externa, marcada pela intervenção em Granada (1983), a manutenção do apoio à ocupação do Timor Leste pela Indonésia, a interferência em crises de países da América Central (como o embargo imposto à Nicarágua em 1985 e o apoio logístico a El Salvador durante a guerra civil), assim como o financiamento dos rebeldes *mujahidins* na Guerra Afegã-Soviética através da *Operação Ciclone*.

Em se tratando da relação com a produção cinematográfica, Reagan obteve considerável diálogo com o setor. Ao longo da década de 1970, parte dos grandes estúdios de Hollywood se tornou alvo de investidores que também adquiriram outras produtoras de mídia, como canais de televisão, editoras e companhias musicais, formando grandes conglomerados midiáticos. Durante os governos Reagan, estes conglomerados foram agraciados com diversas isenções de impostos (DICKENSON, 2005, p. 10). A flexibilização por parte da administração Reagan coincide com o lançamento de diversos filmes que dialogavam fortemente com as ofensivas internacionais, suportes a conflitos nacionais e a ampliação do discurso antissoviético perpetuadas pelo governo estadunidense.

Dentre alguns destes filmes podemos citar *Amanhecer Violento (Red Dawn, 1984, direção de John Millus)*, no qual um grupo de jovens se arma ostensivamente para combater uma invasão soviética em uma pequena cidade do Colorado, *De Volta para o Inferno (Uncommon Valor, 1983, direção de Ted Kotcheff)*, no qual um coronel aposentado do exército forma um grupo de veteranos para resgatar seu filho, que teria sido mantido como um prisioneiro de guerra durante 10 anos no Vietnã, e *Braddock – O Super Comando (Missing in Action, 1984, dirigido por Joseph Zito)*, que também utiliza a premissa de prisioneiros de guerra no Vietnã, mas concentra a ação unicamente no personagem título, interpretado por Chuck Norris.

Como podemos perceber nos três casos elencados acima, é possível estabelecermos diversas similaridades de narrativa, como o foco no conceito de individualismo, o reforço na construção paradigmática dos Estados Unidos associado à liberdade e democracia, assim como a legitimação do uso de força bélica. Em relação a este último ponto, é importante trazer à discussão a conceitualização de Douglas Kellner sobre a construção do discurso de superioridade e justificação bélica nos filmes:

Media culture spectacles demonstrate who has power and who is powerless, who is allowed to exercise force and violence, and who is not. They dramatize and legitimate the power of the forces that be and demonstrate to the powerless that if they fail to conform, they risk incarceration or death. (2003, p.2)

Rambo e o Reaganismo

O diretor e ator Sylvester Stallone foi um dos grandes nomes do cinema de ação na década de 1980, principalmente nas interpretações de dois de seus mais famosos personagens, Rocky e Rambo, que geraram séries de filmes aclamadas por público. Nos primeiros filmes de ambas as franquias, seus personagens possuíam personalidades distintas: em *Rocky (1976, direção de John G. Avildsen)*, o personagem título é um pugilista de origem italiana, com pouca instrução e oriundo da classe trabalhadora, que encontra na oportunidade de lutar contra o famoso Apollo Creed a chance de ascender profissionalmente. Enquanto Apollo tem renome e toda mídia ao seu favor, Rocky conta

com ajuda de seus próprios companheiros de convívio, inclusive de um mafioso, para treinar para o evento. No final, Apollo vence a luta, mas diante de 15 assaltos contra Rocky, cuja vitória se dá em resistir a uma luta na qual as possibilidades eram remotas.

Já em *Rambo: Programado para Matar* (*Rambo: First Blood*, 1982, direção de Ted Kotcheff) o personagem título, em roteiro adaptado do livro de David Morell, é um ex-veterano da Guerra do Vietnã que parte para uma pequena cidade estadunidense em busca de um ex-companheiro de *front*, ao passo que é informado que o sujeito morreu de câncer devido à exposição ao agente laranja. Ao passar por uma pequena cidade a caminho de sua casa, é preso por um xerife, que o considerou como um andarilho, e ao empreender fuga do local, passa a ser perseguido pelas forças locais, adotando táticas de guerrilha para se defender, até ser convencido por seu antigo superior, o Coronel Trautman, a se render.

Por mais que as leituras possíveis dos dois primeiros filmes de cada personagem possibilitassem, dentro de limitações, uma conceitualização crítica de ambos perante a sociedade na qual estavam envolvidos (Rocky diante de uma conjuntura que o desprivilegiara e cuja vitória se dava num aspecto unicamente simbólico, Rambo como um veterano vítima da burocracia e da rigidez dos valores morais estadunidenses), em filmes seguintes a construção dos protagonistas foi fortemente modificada, senão desvirtuada. Os personagens de Sylvester Stallone se tornaram verdadeiros símbolos de valores pretensamente atribuídos pela cinematografia estadunidense ao seu caráter nacional, como o heroísmo, individualismo, masculinidade e uma predisposição ao “sacrifício” pela justiça (BOGGS, 2010, pp. 18-19), como também de uma construção maniqueísta da política externa: a apresentação do anticomunismo da Guerra Fria em um conjunto de características antagonistas aos protagonistas, tanto cumprindo a perspectiva de “estereotipização” e vilanização do outro, como exacerbando os valores inculcados aos heróis.

Para o personagem pugilista de Stallone, *Rocky IV* (*Rocky IV*, 1985, direção de Sylvester Stallone) foi o ápice destes elementos. Na trama, Rocky Balboa testemunha a morte de seu adversário Apollo Creed pelas mãos do pugilista soviético Ivan Drago em pleno ringue. Buscando se vingar, Rocky inicia um duro treinamento, seguindo à União

Soviética para enfrentar Drago, um personagem destituído de quaisquer valores de humanidade e retratado como mero instrumento da burocracia soviética. Em seu desfecho, o filme proporciona um peculiar exercício semiótico: em um ginásio excessivamente ornamentado com símbolos comunistas e perante uma plateia soviética e o que parece ser o alto escalão do regime soviético, Rocky é amplamente ovacionado pelos presentes ao vencer Drago, inclusive por um ator caracterizado como Mikhail Gorbachev, que não hesita em aplaudir exaustivamente o pugilista em seu discurso de vitória pró-Estados Unidos.

Mas Rambo é, provavelmente, o personagem mais simbólico nesta relação entre cinema e política durante a Era Reagan, o que se torna evidente na primeira sequência da saga do personagem no cinema, *Rambo II (Rambo: First Blood – Part II, 1985*, dirigido por George P. Cosmatos). Se no original o roteiro permitia até alguns lapsos de senso crítico ao personagem título, nesta sequência o personagem é utilizado como peça em uma narrativa que parece buscar “revidar”, mesmo que na arte, a fatídica incursão. Impelido pelo Coronel Trautman, Rambo parte para uma missão no Vietnã que tem por objetivo resgatar prisioneiros de guerra. Praticamente sozinho ao retornar ao território, o herói se vê envolto em um ambiente hostil, no qual inúmeros vietnamitas e soviéticos desprovidos de quaisquer valores próximos aos humanos servem de contraponto ao protagonista detentor da justiça, ao qual o uso da violência é justificado e implicações morais sobre suas atitudes não são levadas em consideração. O roteiro ainda traz uma nativa, Co-Bol, que ao longo da narrativa acaba se tornando interesse amoroso do protagonista para que logo depois seja assassinada pelos vietcongues, aí não somente intensificando a caracterização perversa dos antagonistas, como também salientando a visão conservadora de força associada à masculinidade, enquanto a única personagem feminina que tem alguma relevância no roteiro é reduzida a objeto para a valorização de elementos morais, salientando também o aspecto de desigualdade de gênero que muitos destes filmes buscaram afirmar (KELLNER, 2007, pp. 411 – 412).

Já *Rambo III (Rambo III, 1988)* é ambientado em território afegão, em pleno andamento da Guerra Afegã-Soviética. Aqui, John Rambo é mais uma vez enviado a uma missão de resgate, desta vez para libertar o Coronel Trautman, que foi raptado por soviéticos na fronteira com o Afeganistão. Ao chegar ao país, luta ao lado dos

mujahidins, guerrilheiros que resistiam à ocupação soviética, em um diálogo direto com a *Operação Ciclone*. Além da referência à política externa estadunidense, *Rambo III* traz novamente a glorificação do herói estadunidense solitário em oposição aos inimigos destituídos de qualquer valor. Ironicamente, o filme é encerrado com uma homenagem aos *mujahidins*, fato que após o atentado às Torres Gêmeas em 2001 inclusive forçou uma alteração nas cópias seguintes do filme, tanto para transmissão em filmes como para comercialização em diversas mídias⁵, diante do fato de que este grupo, após a expulsão dos soviéticos, viria mais tarde formar a Al-Qaeda. É interessante destacar que no início do filme Rambo reluta ao convite de Trautman para a intervenção no território, já que pretende se distanciar dos conflitos e manter um estilo de vida budista. Com o rapto de Trautman, Rambo abandona este posicionamento e parte para uma nova missão, reforçando a concepção dos Estados Unidos na “missão” de intervir em conflitos no mundo.

É importante analisarmos, mesmo que brevemente, como determinados símbolos e significações são ostensivamente apresentadas nos dois filmes citados. John Rambo, quase sempre sozinho, demonstra a capacidade de utilizar as mais variadas peripécias para efetivamente combater inúmeros adversários: desde táticas de guerrilha até o uso de instrumentos contrastantes com o considerável arsenal dos adversários (como a utilização de arco e flecha), o personagem é acompanhado de um caráter quase místico, comparado a uma força da natureza quase indestrutível, o que é reforçado em grande parte dos enquadramentos do personagem em cena, retratando-o de forma isolada e quando em planos junto aos vietnamitas, por ângulos que o destacam dos demais elementos em cena (KELLNER, 2003, p. 67)

Destaca-se também como as narrativas dialogavam tanto com elementos históricos quanto com suas contemporaneidades. *Rambo II* resgata a Guerra do Vietnã, um conflito no qual os Estados Unidos foram derrotados, sem um senso crítico sobre os impactos da guerra tanto às populações locais quanto aos próprios militares estadunidenses que estiveram envolvidos. Ao invés de dialogar sobre os efeitos da

⁵ Originalmente, *Rambo III* encerrava com um letreiro com a seguinte mensagem: “*This film is dedicated to brave Mujahideens Fighters of Afghanistan*”. Após 11 de setembro de 2001, esta mensagem foi alterada para: “*This film is dedicated to gallant people of Afghanistan*”.

guerra na sociedade (algo que o primeiro filme da franquia até faz de forma limitada), o filme glorifica a rememoração do evento em uma perspectiva de vingança, utilizando a questão dos prisioneiros de guerra como fio condutor para abordar que a retirada das tropas não teria dado um fim à questão do Vietnã (tal ênfase é expressa em uma fala de John Rambo ao Coronel Trautman ainda no início do filme, ao questionar “- *Sir, do we get to win this time?*”), assim como em uma das taglines do filme, “*No man, no law, no war can stop him*”), tendo sido até aludido por Ronald Reagan em um discurso oficial, no qual ele afirmara “- *Boy, i saw Rambo last night. Now i know what to do the next time this happens*” (BOGGS, op. cit., p. 23).

Por fim, tanto *Rambo II* quanto *Rambo III* obtiveram sucesso mundial de bilheteria (*Rambo II* faturou \$300 milhões, sendo quase \$150 milhões apenas no mercado estrangeiro⁶, enquanto *Rambo III* faturou quase \$190 milhões, sendo a bilheteria estrangeira a maior responsável pelo sucesso, totalizando \$135 milhões⁷). Esta vasta receptibilidade nos mercados estrangeiros leva à reflexão não somente sobre a dimensão do alcance dos filmes estadunidenses nas mais variadas culturas, como também sobre a assimilação dos elementos apresentados em tais espectadores. Se tal receptividade é considerável, então podemos levar à reflexão o quanto tais elementos de uma cultura dominante estão já inseridos em outras culturas e a capacidade dos mesmos em perpetuar este domínio cultural:

É preciso não esquecer, com efeito, que se toda a imagem é representação, tal implica que ela utilize necessariamente regras de construção. Se estas representações são compreendidas por outros que não aqueles que as fabricam, é porque existe entre elas um mínimo de convenção sociocultural, por outras palavras, que elas devem grande parte da sua significação ao seu aspecto de símbolo (...). É ao permiti-nos estudar esta articulação da imagem entre semelhança, vestígio e convenção, isto é, entre ícone, indício e símbolo, que a teoria semiótica nos permite perceber não apenas a complexidade mas também a força da comunicação pela imagem. (JOLY, 1994, p.44)

⁶ Dados consultados em <https://www.boxofficemojo.com/movies/?id=rambo2.htm>. Acesso em 22/03/2019.

⁷ Dados consultados em <https://www.boxofficemojo.com/movies/?id=rambo3.htm>. Acesso em 22/03/2019.

Filmes posteriores à Era Reagan e ao fim da Guerra Fria continuaram utilizando diversos dos conceitos explorados nos períodos, muitas vezes adaptados às novas conjunturas políticas internas e externas. Mas a partir de 2001 as narrativas mais incisivas no que tangem os conceitos de heroísmo, individualismo e maniqueísmo retomaram o diálogo com a pauta oficial de forma mais pertinente.

A ofensiva cinematográfica bélica de George W. Bush

Os governos de George W. Bush (2001 – 2009) foram fortemente marcados pela “Guerra ao Terror”, a campanha militar dos EUA que veio como resposta aos atentados cometidos pela *Al-Qaeda* contra as Torres Gêmeas e o Pentágono, em pleno território estadunidense. Assumindo o caráter fortemente conservador e adotando um discurso quase religioso à resposta militar, Bush empreendeu esforços para mobilizar a opinião pública de forma favorável aos avanços militares que resultariam na invasão do Afeganistão e declaração de guerra contra o Iraque.

Alguns acadêmicos (dentre os quais Francis Fukuyama), assinaram uma declaração intitulada *What We're Fighting For: A Letter from America*, publicada pouco depois dos acontecimentos de 11 de setembro de 2001. Dentre os argumentos apresentados estão elencados diversos valores que são afirmados pelos autores como fundamentais ao que os Estados Unidos supostamente representam, como o papel de um governo em ajudar e proteger o indivíduo e a afirmação de que “todos os seres humanos nascem livres e iguais em dignidade e direitos”⁸. O tom expressado na declaração transparece considerável ironia, para dizer o mínimo, ao utilizar o conceito de “guerra justa” (*just war*) para evocar que “matar em nome de Deus é contrário à fé em Deus”, diante da própria retórica defendida por George W. Bush ao comparar a ofensiva a uma “Cruzada”⁹, assim como evocar a defesa à dignidade humana em favor de uma guerra que efetivou não somente uma ação violenta contra civis, como também manteve tons

⁸ No original “*All human beings are born free and equal in dignity and rights*”.

⁹ As declarações de Bush em relação à Guerra do Iraque como uma “cruzada” se deram dentro da fundamentação das Cruzadas adquirirem um sentido puramente religioso no senso comum. Cf. <https://www.marxist.com/iraq-bush-crusades080503.htm>.

diretamente imperialistas, diante da oportunidade estratégica que o estabelecimento de tropas em pontos da Ásia configurou (WOOD, 2006, p. 11).

Os diálogos entre Bush e Hollywood também se estreitaram no pós-11 de setembro, resultando em uma abundância de filmes que reciclavam a narrativa anticomunista adaptada às questões contemporâneas. Em novembro de 2001, o fundador da *Motion Picture Association of America*, Jack Valenti, se reuniu com Karl Rove, Delegado-Chefe da Casa Civil da Presidência, a fim de discutir sobre os possíveis suportes que os estúdios de Hollywood poderiam dar no combate ao terrorismo e na política externa (VALANTIN, 2005, p. 102).

Já Simon Redstone, acionista majoritário do conglomerado Viacom, detentor de diversas redes de televisão e estúdios cinematográficos, e que também foi financiador do fundo de campanha eleitoral de Bush em 2000, também ofereceu suporte à narrativa da Guerra ao Terror, produzindo programas televisivos acerca de uma inevitabilidade da invasão ao Iraque como um ato de “auto defesa” e com o lançamento já no início de 2002 pela *Paramount Pictures*, o maior estúdio da Viacom, de dois filmes que dialogavam direta ou indiretamente com a narrativa: *A Soma de Todos os Medos* (*The Sum of All Fears*, 2002, direção de Phil Alden Robinson) e *Fomos Heróis* (*We Were Soldiers*, 2002, direção de Randall Wallace)(DICKENSON, op. cit., p. 109). Enquanto o primeiro filme aborda um agente da CIA lidando com a ameaça de uma explosão nuclear em pleno solo estadunidense arquitetada por um grupo de terroristas russos, o segundo filme tem como pano de fundo uma batalha na Guerra do Vietnã, na qual um pequeno contingente de militares estadunidenses se vê cercado por milhares de vietcongues.

Tal como em alguns dos filmes anteriormente mencionados na Era Reagan, estes dois filmes dialogam fortemente com o conceito de heroísmo, individualismo e na afirmação de estereótipos aos personagens estrangeiros, cujo único desenvolvimento se dá na associação dos mesmos em contraste ao heroísmo dos personagens estadunidenses. Ao longo dos anos seguintes, outras produções retomaram em peso estes conceitos, mas não apenas resgatando os russos ou vietnamitas como vilões, ou trazendo narrativas ficcionais sobre conflitos anteriores. Outras nacionalidades também

foram apresentadas em perspectivas maniqueístas, como é o caso em *Bad Boys II* (*Bad Boys II*, 2003, direção de Michael Bay), filme no qual uma dupla de policiais de Miami (interpretados por Will Smith e Martin Lawrence) investiga um esquema de tráfico de drogas liderado por um traficante cubano. Além de expandir uma concepção preliminar da Guerra ao Terror (ao pautar as ameaças em outros aspectos, como o tráfico de drogas e a imigração), o filme resulta na ida dos protagonistas à Cuba que, com o auxílio de um grupo paramilitar anticomunista, entram em confronto com militares, promovendo uma verdadeira carnificina na qual, com exceção dos paramilitares, os cubanos em cena são exterminados em cenas de grande apelo visual (inclusive com a destruição de uma favela) e com os característicos toques humorísticos presentes em filmes de Michael Bay, o que acaba amplificando a banalização da violência e distanciando ainda mais os protagonistas de julgamentos morais por seus atos.

A preponderância dessas narrativas no cinema após 11 de setembro acabou resultando no retorno do personagem John Rambo, quase duas décadas depois de sua última encarnação no cinema. Em *Rambo IV* (*Rambo*, 2008, dirigido por Sylvester Stallone), o personagem é apresentado em uma situação parecida com o início do terceiro filme: vivendo na Tailândia, Rambo se encontra em um modo de vida isolado, oferecendo-se ocasionalmente em utilizar sua pequena embarcação para o transporte de pessoas, geralmente rebeldes e refugiados da guerra civil na fronteira da Birmânia. Ao passo que dois missionários estadunidenses surgem interessados em levar suprimentos aos nativos da tribo Karen, vitimada pela guerra, Rambo os transporta e se vê envolvido em um conflito com as forças militares birmanesas, que são instruídas a matar os membros da tribo e capturar os missionários estadunidenses.

Contando com melhores efeitos do que na década de 1980, *Rambo IV* investe ainda mais na violência, com o personagem decepando, degolando e causando a exposição de vísceras dos militares aniquilados. Mas também traz modificações no intuito de tornar os membros da tribo defendidos por Rambo mais identificáveis à audiência ocidental (assim como também melhor delimita-los dentro dos recortes morais do filme), reduzindo-os a cristãos, quando na verdade também são adeptos a outras práticas religiosas, como o budismo e o animismo, assim como elevar o aspecto maniqueísta em relação às forças birmanesas (BOGGS, op. cit., p. 20). Em suma,

Rambo IV traz o retorno do personagem como mais uma inclusão na esquematização do “heroico guerreiro branco”, em um período no qual a administração de Bush, já próxima ao seu desfecho, se encontrava em declínio tanto internamente quanto externamente (KELLNER, 2010, pp. 32-33).

Considerações finais

As discussões apresentadas neste trabalho buscaram elencar como determinados paradigmas evocados em filmes estadunidenses dialogam com contextos políticos e mesmo históricos, buscando fomentar concepções acerca de processos contemporâneos ou mesmo disputar concepções históricas. Entendendo que conceitos como o individualismo, o anticomunismo, a ideia de “ameaça” aos valores tidos como civilizados e a legitimação da violência foram fortemente abordados durante filmes produzidos durante a Guerra Fria, entendemos também que tais elementos não deixaram de ser adotados após a dissolução da União Soviética e às novas questões internacionais, encontrando novos usos na cinematografia posterior. É também pertinente salientar que a análise comparada entre filmes de dois períodos neste artigo não implica na limitação do diálogo entre cinema, elementos ideológicos e políticos aos recortes temporais privilegiados aqui.

Por fim, e indo de encontro a perspectiva de permanência destes elementos na produção fílmica estadunidense, podemos elencar diversos filmes posteriores ao fim da gestão de George W. Bush que apresentam fortemente os elementos abordados, como *Guerra ao Terror (The Hurt Locker, 2008, dirigido por Kathryn Bigelow)*, *Amanhecer Violento (Red Dawn, 2012, dirigido por Dan Bradley)*, *Invasão à Casa Branca (Olympus Has Fallen, 2013, dirigido por Antonie Fuqua)*, dentre outros exemplos possíveis, que denotam não somente a permanência de narrativas adotadas na Guerra Fria e expandidas posteriormente, como também traz à luz a continuidade do cinema como artifício disseminador de narrativas ideológicas, o que convém a ser analisado em uma pesquisa posterior.

Referências bibliográficas

- BARROS, José d'Assunção. Cinema e história: entre expressões e representações. NÓVOA, Jorge; BARROS, José d'Assunção (orgs.). *Cinema – História: teorias e representações sociais no cinema*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Apicuri, 2012.
- BOGGS, Carl. *The Imperial System in Media Culture*. FRYMER, Benjamin, et. al.. *Hollywood Exploited: Public Pedagogy, Corporate Movies and Cultural Crisis*. New York: Palgrave MacMillian, 2010.
- CARR, Edward H.. *Vinte Anos de Crise 1919-1939: uma introdução ao estudo das relações internacionais*. Brasília: Universidade de Brasília, 2001.
- DICKENSON, Ben. *Hollywood's New Radicalism*. London; New York. I.B. Tauris, 2006.
- FERRO, Marc. *Cinema e História*. 2ª edição. São Paulo: Paz e Terra, 2010.
- FURHAMMAR, Leif; ISAKSSON, Folke. *Cinema e Política*. Paz e Terra, 1976.
- JOLY, Martine. *Introdução à análise da imagem*. Lisboa: Editora 70, 2007.
- KELLNER, Douglas. *Media culture: cultural studies, identity and politics between the modern and the postmodern*. New York: Taylor & Francis, 2003.
- _____. Ideology. GRANT, Barry Keith (org.). *Schirmer encyclopedia of film – volume 2*. Detroit: Thomson Gale, 2007.
- _____. *Cinema wars: Hollywood film and politics in the Bush-Cheney era*. West Essex: Wiley-Blackwell, 2010.
- KORNIS, Mônica. *Cinema, história e televisão*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008.
- NYE, Joseph. *Soft Power: the means to success in world politics*. New York: Public Affairs, 2004.
- NYE, Joseph; KEOHANE, Robert O. *Power Interdependence*. Logman, 2012.
- PURDY, Sean. O século americano. KARNAL, Leandro et al.. *História dos Estados Unidos: das origens ao século XXI*. São Paulo, Contexto, 2007.
- SHAW, Tony. *Hollywood's Cold War*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2007.
- SUPPO, Hugo. O papel da dimensão cultural nos diferentes paradigmas das relações internacionais. SUPPO, Hugo; LESSA, Mônica (org.). *A quarta dimensão das relações internacionais: a dimensão cultural*. Rio de Janeiro: Contra Capa, 2012.
- TOTA, Antônio Pedro. *Cultura e Dominação: relações culturais entre o Brasil e os Estados Unidos durante a Guerra Fria*. In: *Perspectivas*. São Paulo, v. 27, 2005. pp. 111-122.
- TURNER, Graeme. *O cinema como prática social*. São Paulo: Summus, 1997.
- VALATIN, Jean-Michel. *Hollywood, the Pentagon and Washington: the movies and national security from World War II to the present day*. London: Anthen Press, 2005.
- VIRILIO, Paul. *Guerra e Cinema*. São Paulo: Boitempo, 2005.
- WOOD, Ellen M.. Democracy as ideology of empire. MOOERS, Colin. *The New Imperialists: ideology of empire*. Oxford: Oneworld Publications, 2006. pp. 9 – 23.