



Centro Universitário de Brasília - UniCEUB
Faculdade de Ciências Sociais Aplicadas - FASA
Comunicação Social – Publicidade e Propaganda

A Guerra Fria no Cinema Hollywoodiano

EDUARDO GOMES DE LUCENA
RA: 2031690-0

Brasília, outubro de 2006.

EDUARDO GOMES DE LUCENA

A Guerra Fria no Cinema Hollywoodiano

Trabalho para conclusão do Curso de Graduação de Comunicação Social, com habilitação em Publicidade e Propaganda, no Centro Universitário de Brasília – UniCEUB.

Prof(a). Orientadora: Maíra Carvalho

Brasília, outubro de 2006.

EDUARDO GOMES DE LUCENA

A Guerra Fria no Cinema Hollywoodiano

Trabalho para conclusão do Curso de Graduação de Comunicação Social, com habilitação em Publicidade e Propaganda, no Centro Universitário de Brasília – UniCEUB.

Prof(a). Orientadora: Maíra Carvalho

Banca Examinadora:

Prof(a). Maíra Carvalho
Orientadora

Prof. Luciano Mendes
Examinador

Prof. Deusdedith Alves Rocha Júnior
Examinador

DEDICATÓRIA

“Os que põem sua confiança nele compreenderão a verdade e os que são fiéis habitarão com ele no amor” (Sb 3, 9).

À Deus Pai, autor da verdadeira sabedoria, Senhor de minha vida, razão única de tudo! Ele que me fortaleceu nesta jornada, me incentivou, me restaurou, me deu forças para ser um testemunho cristão dentro do meio acadêmico. Ele que me amou primeiro.

“Vim para que as ovelhas tenham vida, e a tenham em abundância” (Jo 10, 10).

À Deus Filho, Jesus Cristo, meu Mestre Amigo. Exemplo de simplicidade, humildade e sabedoria. Igual à nós em tudo menos no pecado. Sem a Tua presença em mim, eu não seria capaz. Quantas noites reclinado sobre o seu peito, ouvindo seu coração e vendo qual a Tua vontade para mim... Mais que um Senhor, Tu és meu amigo, meu companheiro, meu confidente e me trouxe a vida em abundância!

“Quando vier o Paráclito, o Espírito da Verdade, ensinar-vos-á toda a verdade” (Jo 16, 13a).

À Deus Espírito Santo, donde provém toda Sabedoria e temperança. Meu Deus, luz de minha vida, guia único de meus passos! Ungiu-me e guiou-me durante esta conquista, me transformando num profissional do Reino.

À Ti, Trindade Santa, toda honra e toda glória!

AGRADECIMENTOS

À *minha família*, que me educa, me acolhe, me ama... eu agradeço diariamente por cada um de vocês. A cada conquista, vibramos juntos; a cada derrota, damos a volta por cima juntos!!! Onde eu aprendi a lutar desde sempre... Aos meus “*padrinhos*” de faculdade, que ajudaram a tornar o sonho de ser comunicólogo uma realidade; eu não tenho palavras para agradecê-los.

Aos *meus irmãos de caminhada*, que me estendem a mão sempre que necessário não deixando que eu desista nunca, pelo contrário, que eu tenha novo ânimo perante as tribulações. Vocês são parte de minha vida, minhas conquistas e vitórias... vocês são parte de mim!

À *Renovação Carismática Católica* e ao *Movimento Regnum Christi*, por devolverem à Igreja o ardor missionário e nos ensinar a recolocar o Cristo como o centro de nossas vidas, vivendo a pureza, simplicidade e autenticidade do Evangelho! Obrigado por me fortalecer e me levar para Deus!

Ao *Grupo de Oração Universitário – GOU Sal & Luz*, pelo imenso apoio espiritual e por me lembrar sempre que a verdadeira sabedoria vem de Deus. À *Paróquia Nossa Senhora das Graças*, pelo horário de missa tão oportuno que me permitia comungar todos os dias antes das aulas, fortalecendo, assim, os meus estudos.

Ao *CACOS – Centro Acadêmico de Comunicação Social* (e membros da Gestão Caramuru) pela convivência interdisciplinar, pelo apoio que demos aos discentes e pelo aprendizado político, econômico, cultural e lúdico. À *Duff Produções* (e seus ilustres integrantes) que tanto me ajudou durante esta árdua jornada de graduação, com execução de trabalho e projetos intra e extra-classe.

À *minha professora orientadora* pela paciência e atenção na elaboração deste estudo. Obrigado pela sua dedicação e presteza!

Valeu! Esta vitória é, em parte, de vocês!

EPÍGRAFE

*“Não temais pois, porque nada há de escondido que não venha à luz, nada de secreto que não se venha a saber. O que vos digo na escuridão, dizei-o às claras. **O que vos é dito ao ouvido, publicai-o de cima dos telhados**” (Mt 10, 26-27)*

RESUMO

A representação dos acontecimentos domina a apresentação dos fatos no cinema militar-industrial. Durante a Guerra Fria, período de bipolarização mundial originada na divergência entre capitalistas (liderados pelos estadunidenses) e socialistas (liderados pelos soviéticos), o poder real dividiu-se entre a logística das armas e a logística das imagens e dos sons. A propaganda da Guerra Fria se esforçava por incutir na sociedade a superioridade deste ou daquele sistema. Neste período, Hollywood refreou os filmes de espetáculo meramente por espetáculo, em ascensão, e investiu nos filmes propaganda. Duas modalidades se destacaram mais: os filmes de espionagem, que passaram a ser fortemente impregnados pelo clima anti-soviético e os filmes de ficção científica, que refletiam a inquietação dos estadunidenses, obcecados pela eminente Guerra Nuclear e as Corridas Armamentista e Espacial. O objetivo deste estudo é analisar a propaganda anti-soviética – um serviço cinematográfico dos exércitos, encarregado de garantir propaganda dirigida às populações civis, visando promover o capitalismo estadunidense – embutida nos filmes hollywoodianos na última década da Guerra Fria.

Palavras-chave:

Guerra Fria. Cinema. Hollywood. Filme propaganda. Semiologia. Semiótica. Rocky

ABSTRACT

The representation of the events dominates the presentation of the facts in the military-industrial movies. During the Cold War, period of world bipolarization that was originated from the divergence between capitalists (led by the Americans) and socialists (led by the Soviets), the real power was divided between the logistic of weapons and the logistic of images and sounds. The Cold War advertisement struggled to influence society about the superiority of one or another system. In this period, Hollywood diminished films of spectacle for mere spectacle, in ascension, and invested in advertising movies. Two modalities deserved more attention: espionage movies, which became strongly impregnated by the anti-Soviet atmosphere, and science fiction movies, which reflected the uneasiness of the Americans, blinded by the eminent Nuclear War as well as the Space and Weapons Races. The objective of this study is to analyze the anti-soviet vision – a cinematographic service of the armies in charge of transmitting authoritarian visions to the civil population, aiming the promotion of the American capitalism – internalized in Hollywood movies in the last decade of the Cold War.

Keywords:

Cold War. Cinema. Hollywood. Advertising's movie. Semiology. Semiotics. Rocky

GLOSSÁRIO

- **CIA**

Central Intelligence Agency
(*Agência Central de Inteligência*)

- **CONTRA-PLONGÉE**

Câmera baixa – filmado do alto

- **EUA**

Estados Unidos da América

- **KGB**

Komitet Gosudarstvenno Bezopasnosti
(*Comitê de Segurança do Estado*)

- **NASA**

National Aeronautics and Space Administration
(*Administração Nacional da Aeronáutica e do Espaço*)

- **PLONGÉE**

Câmera alta – filmado de baixo

- **URSS**

União das Repúblicas Socialistas Soviéticas

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO.....	12
1.1OBJETO DE ESTUDO.....	12
1.2OBJETIVO.....	13
1.3METODOLOGIA.....	14
2. LINGUAGEM.....	16
2.1LINGUAGEM VERBAL.....	16
2.2LINGUAGEM NÃO-VERBAL.....	17
3. CINEMA.....	19
3.1CINEMA E HISTÓRIA.....	20
3.2CINEMA E PROPAGANDA.....	21
3.3CINEMA E POLÍTICA.....	22
3.4CINEMA E GUERRA.....	22
4. COMUNICAÇÃO.....	24
4.1EMISSOR.....	24
4.2RECEPTOR.....	25
5. GUERRA FRIA.....	26
5.1BIPOLARIZAÇÃO MUNDIAL.....	26
5.1.1 Capitalismo Estadunidense.....	26
5.1.2 Socialismo Soviético.....	27
5.2CORRIDA ARMAMENTISTA.....	27

5.3 CORRIDA ESPACIAL.....	28
5.4 CIA x KGB.....	29
6. ANÁLISE DO FILME.....	30
7. CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	37
8. BIBLIOGRAFIA.....	38
8.1 LIVROS.....	38
8.2 FILMOGRAFIA.....	39
8.3 INTERNET.....	39
9. ANEXOS.....	40
9.1 FICHA TÉCNICA DO FILME.....	40

1. INTRODUÇÃO

A câmera serve menos para produzir imagens do que para manipular e falsificar dimensões.¹

A representação dos acontecimentos domina a apresentação dos fatos no cinema militar-industrial. Durante a Guerra Fria, período de bipolarização mundial originada na divergência entre capitalistas e socialistas, o poder real dividiu-se entre a logística das armas e a logística das imagens e dos sons.

A propaganda da Guerra Fria utilizava-se de caricaturas, imagens, cartazes, vídeos, filmes, visando incutir na sociedade a superioridade deste ou daquele sistema.

Neste período, Hollywood refreou os filmes de espetáculo meramente por espetáculo, em ascensão, e investiu nos filmes propaganda. Duas modalidades se destacaram mais: **os filmes de espionagem**, que passaram a ser fortemente impregnados pelo clima anti-soviético e os **filmes de ficção científica**, que refletiram a inquietação dos estadunidenses, obcecados pela eminente Guerra Nuclear e as Corridas Armamentista e Espacial.

1.1 OBJETO DE ESTUDO

A guerra não pode jamais ser separada do espetáculo mágico, porque sua principal finalidade é justamente a produção deste espetáculo: abater o adversário é menos capturá-lo do que cativá-lo, é infligir-lhes, antes da morte, o pavor da morte.²

¹ VIRILIO, Paul. *Guerra e Cinema*. Boitempo Editorial, 2005. p 42
² Idem. p 24

O objeto de estudo desta pesquisa são os filmes hollywoodianos que, durante o período da Guerra Fria, embutiam em seus roteiros propagandas anti-soviéticas, um serviço cinematográfico dos exércitos, encarregado de garantir propaganda dirigida às populações civis, visando promover o capitalismo estadunidense.

O Filme *Rocky 4* (1985), do Diretor Sylvester Stallone, será objeto de análise como exemplo deste tipo de filme. Nesta produção, a penúltima da *Série Rocky*, o russo Ivan Drago (Dolph Lundgreen), após anos de treinamentos, desafia o pugilista Rocky Balboa (Sylvester Stallone). Appolo Creed (Carl Weathers), amigo de Rocky, pede para participar da luta de exibição, deixando Rocky apenas para o grande desafio. Nesta luta, Appolo leva golpes certos e morre em pleno ringue. Rocky Balboa decide ir à União Soviética para enfrentar Ivan Drago e vingar o amigo. No decorrer da trama, verifica-se a rivalidade entre capitalistas e socialistas, como veremos mais adiante.

1.2 OBJETIVO

Na sala escura do cinema, o espectador, absorvido pela tela, vivencia a fascinante condição de voyeur. Seu olhar é conduzido e determinado pelos enquadramentos da câmara; entretanto, ao experimentar a ilusão de estar olhando sem ser visto, o espectador desfruta de uma prazerosa sensação de poder.³

O objetivo deste estudo é analisar os filmes propagandas no cinema hollywoodiano na década final da Guerra Fria, principalmente no Filme *Rocky 4*, apontando a relação entre o filme (emissor) e o espectador (receptor).

Será feita, também, a contextualização histórica do período da Guerra Fria, um período em que a eminente Guerra Nuclear gerou disputa e demonstração de poder entre as partes envolvidas. Os estadunidenses tentaram incutir na sociedade o modelo

³ PAVIS, Patrice. *Dictionary of the Theatre: Terms, Concepts and Analysis*, p. 349.

capitalista e, para isso, utilizavam-se de artifícios anti-soviéticos, inclusive com mensagens patrióticas em seus filmes.

1.3 METODOLOGIA

Para a realização deste estudo, o embasamento teórico teve que transpor as barreiras da literatura e alcançar a Sétima Arte (cinema), por se tratar de um estudo sobre cinema e comportamento do emissor e receptor.

Com isso, para a elaboração do embasamento fez-se necessário, além da utilização da bibliografia, recorrer à filmografia, com filmes hollywoodianos do período da Guerra Fria, principalmente da última década.

Filmes como *O Planeta dos Macacos* (1968) e *O Dia Seguinte* (1983), fizeram parte deste embasamento. Ambos trazem, em sua trama, alerta sobre os perigos e conseqüências da Guerra Nuclear, assunto muito freqüente no Período da Guerra Fria.

A bibliografia inicial foi composta por autores no âmbito do cinema em relação aos tópicos fundamentais deste estudo: Cinema e História, Cinema e Política, Cinema e Guerra e Cinema e Propaganda.

Durante o desenvolvimento do trabalho, verificou-se a necessidade de explanar mais acerca do comportamento do espectador e do emissor e, para isso, foi utilizado referenciais teóricos dentre os estudiosos de cinema.

Verificou-se, ainda, a necessidade de explanar sobre a linguagem, embasando-se na *Semiótica de Peirce* e na *Semiologia de Saussure*. Estes conceitos foram de fundamental importância para retratar a linguagem verbal e não-verbal adotada pelo cinema. Foi feita uma relação entre os conceitos da Semiótica (ícone, índice e símbolo) e da Semiologia (significante e significado) com o cinema, aplicando o que defendia os lingüistas às cenas de alguns filmes.

No que diz respeito à Guerra Fria, o uso de linguagem não-verbal (ícones e símbolos) foi um marco, inclusive para a Propaganda como temos hoje. A propaganda da Guerra Fria utilizava-se de imagens, caricaturas, vídeos, filmes visando incutir na sociedade a superioridade deste ou daquele sistema.

Durante a análise do Filme *Rocky 4*, pôde-se verificar a linguagem verbal e a não-verbal aplicada às cenas. Na linguagem não-verbal, temos símbolos como a bandeira das nações, as cores ligadas ao capitalismo e socialismo e, de forma mais direta, na presença de aviões de guerra “decorando” o saguão do Grand Hotel, palco da luta entre o pugilista estadunidense Appolo Creed e o russo Ivan Drago. Já na linguagem verbal, temos algumas falas dos protagonistas da trama, diálogos e discussões e também a manifestação do público na luta final entre Capitalismo (representado por Rocky Balboa) e Socialismo (representado por Ivan Drago).


2. LINGUAGEM

Não existe sociedade sem comunicação e, por conseguinte, sem linguagem.⁴

Linguagem é tudo aquilo que o ser humano utiliza para comunicar-se, podendo ser por meio de gestos, sons, imagens, escrita e fala. Com isso, temos que as linguagens adotadas pelo cinema, música, literatura, rádio, quadrinhos, são constituídos de signos verbais (com palavras) e a não-verbais (sem palavras).

2.1 LINGUAGEM VERBAL

Segundo Ferdinand Saussure, um dos principais autores da Semiologia, que é o estudo geral dos signos verbais, o signo verbal pode ser dividido em duas partes organizadas em sincronia: o significante e o significado.⁵

Significante é a imagem acústica que produzimos em nossa mente para representar o conceito (significado). “Ao emitirmos o signo verbal ‘casa’ (/kaza/, o segmento fônico), isso nos remete a um dado objeto , que possui certo **significado** (‘lugar onde se mora’)”⁶.

No filme *O Dia Seguinte* (1983), o diretor Nicholas Meyer descreve o que aconteceria se a Guerra Nuclear fosse realmente desencadeada relatando-nos (significante) que o que pode levar a raça humana à extinção são os próprios humanos, por meio das ações destrutivas e desregradas (significado) uns para com os outros e com o meio-ambiente, não os extraterrestres, como propunham outras tramas da época.

⁴ VALENTE, André. *A Linguagem Nossa de Cada Dia*. Ed. Vozes, 1997. p 13

⁵ Cf. Idem, p. 37

⁶ Cf. Idem, p. 38

2.2 LINGUAGEM NÃO-VERBAL

O ícone opera, antes de tudo, pela semelhança de fato entre o significante e seu significado, por exemplo, entre a representação de um animal e o animal representado: a primeira equivale ao segundo 'simplesmente porque se parece com ele'.⁷

O lingüista Charles Sanders Peirce estudou o signo não verbal e dividiu-o em três tipos: ícone, índice e símbolo e chamou esta divisão de Semiótica.

Na Semiótica, o **ícone** é um simulacro da realidade, cujo propósito é exclusivamente retratar ou imitar a realidade, como fotos, desenhos, pinturas e outras formas de expressão.

Já o **índice** tem por característica principal a proximidade entre significante e significado. O índice remete a algo externo a si mesmo, podendo ser considerado um "sinal": assim como nuvens negras são interpretadas como ameaça de chuva, a presença de fumaça em qualquer lugar é sinal de que há fogo por perto.

O **símbolo** aproxima-se do índice, mas exerce uma relação muito mais profunda entre sua parte física/material e sua parte abstrata, por ser histórica e culturalmente convencionado e institucionalizado. Alguns símbolos são considerados universais, como a pomba branca, que representa a paz.⁸

O cinema, utilizando-se da semiótica, remete os espectadores a tempos passados ou tempos futuros, por meio dos **índices** de cada geração. Geralmente esses índices são objetos e locais que nos levam a interpretar o acontecimento de maneira mais precisa, somente com a utilização da linguagem não-verbal.

Na última cena do Filme *O Planeta dos Macacos* (1968), do diretor Franklin J. Schafner, o protagonista George Taylor (Charlton Heston) está andando à cavalo na praia (**ícone**) e se depara com parte da Estátua da Liberdade (**símbolo** dos EUA) e,

⁷ JAKOBSON, Roman. *Lingüística e Comunicação*. São Paulo: Pensamento - Cultrix, 2001.
⁸ Cf. VALENTE, André. *A Linguagem Nossa de Cada Dia*. Ed. Vozes, 1997.

com isso (**índice**), sabe que está de volta à sua terra-natal (ver figura 01). A representação da Estátua da Liberdade quebrada indica, em si, a guerra!



Figura 01

(⁹)

Esta cena, somente com as imagens, nos explica o que aconteceu, tornando-se desnecessários quaisquer falas entre os protagonistas. O diretor ainda inclui uma música suave de fundo que, junto com o barulho das ondas quebrando, fazem a trilha deste redescobrimento da Terra.

⁹ FIGURA 01 – George Taylor se emociona ao ver a Estátua da Liberdade.

3. CINEMA

Na sua afinidade essencial com o movimento e a sinuosidade, o cinema sente uma repugnância instintiva por tudo que é estático, geométrico, razão racionante.¹⁰

O desenho e a pintura participam da vida humana desde os tempos do Paleolítico, onde o artista pintava nas paredes das cavernas. Essas foram as primeiras formas (conhecidas) de representar os aspectos dinâmicos da vida humana e da natureza, criando narrativas através de figuras.

Depois, veio o jogo de sombras do teatro de marionetes, surgido na China, por volta do ano 5.000 a.C., que é considerado um dos mais remotos precursores do cinema. As figuras - humanas, animais ou objetos recortados e manipulados – eram projetadas¹¹ sobre paredes ou telas de linho. Geralmente, trazia temas que envolviam dragões, príncipes e guerreiros.

Portanto, a invenção do cinema não cabe a uma única pessoa ou a um povo específico, pois foi resultado de junções de vários trabalhos e idéias de diversas pessoas, da estrutura teatral à representação literária, passando pelos desenhos nas cavernas e os quadrinhos. Com isso, o cinema criou sua própria linguagem visual: a linguagem do movimento.

Muitos atribuem o nascimento do cinema aos irmãos Lumière, que exibiram, no Salon Indien, o primeiro filme da história: *A Chegada de um Trem na Estação da Cidade*, no dia 28 de Dezembro de 1885.

¹⁰ SOARES, Mariza de Carvalho e FERREIRA, Jorge. *A História vai ao Cinema*. Record, 2001.

¹¹ *A projeção de imagens estáticas em seqüência para criar a ilusão de movimento deve ser de no mínimo 16 fotogramas (quadros) por segundo, para que o cérebro humano não detecte que são, na verdade, imagens isoladas. Desde 1929, juntamente com a universalização do cinema sonoro, as projeções cinematográficas no mundo inteiro foram padronizadas em 24 quadros por segundo. (Cf. BURGESS, John Anthony).*

Após este filme, outros foram produzidos, sempre com temas sobre o cotidiano, como relações familiares, trabalho, esporte, etc.. Porém, com o tempo, começaram a perder a magia das primeiras apresentações. Ao ter a idéia de transformar os sonhos das pessoas em imagens animadas na grande tela, George Méliès deu um novo rumo ao cinema, sendo o primeiro inventor de ficções cinematográficas.

Como forma de registrar acontecimentos ou de narrar histórias, o Cinema é uma arte que geralmente se denomina a Sétima Arte, desde a publicação do Manifesto das Sete Artes pelo teórico italiano Ricciotto Canudo, em 1914. Como registro de imagens e som em comunicação, o Cinema também é uma mídia.

3.1 CINEMA E HISTÓRIA

Na conversa entre Cinema e História, um longo caminho tem sido percorrido e as possibilidades vão desde o uso didático até as biografias e análises sobre a indústria cultural.¹²

A história sempre fascinou cineastas e, reciprocamente, o cinema sempre fascinou os historiadores. Os historiadores nunca deixaram de freqüentar as salas de cinema e até os sets de filmagem para apreciar e fazer críticas.¹³

História e Cinema apresentam o desenrolar de acontecimentos, procurando atribuir coerência e inteligibilidade aos processos históricos e aos contextos no qual eles têm sua origem ou estão imbricados; ancoram seus discursos numa “realidade” que se dispõem a (re)construir.

O resultado dos discursos no Cinema e na História precisam estar coerentes com os acontecimentos e o contexto sociocultural e histórico no qual eles se

¹² SOARES, Mariza de Carvalho e FERREIRA, Jorge. *A História vai ao Cinema*. Record, 2001.
¹³ Cf. BURKE, Peter. *A escrita da história: novas perspectivas*. São Paulo, UNESP, 1992.

desenrolam, conferindo-lhes inteligibilidade e verossimilhança¹⁴. As tramas da história são tantas quantos forem os itinerários traçados para abordar a realidade. Os itinerários se definem pelas questões formuladas pelos historiadores, pois a história não pode ser descrita na sua totalidade e “nenhum desses caminhos é o verdadeiro ou é a história”¹⁵.

Os filmes hollywoodianos nos levam a crer, que somente os Estados Unidos podem resolver os problemas da humanidade, como na série do *Agente Secreto James Bond* (que obteve vinte edições) que sempre traz em sua trama algum desafio ou algo que o mundo precisa e que somente a tecnologia estadunidense (seja armamentista, espacial, robótica...) é capaz de solucionar.

3.2 CINEMA E PROPAGANDA

A influência não só é um sinal certo de que algo é arte, como também o grau de influência é a única medida no valor da arte.¹⁶

Os filmes de propaganda afirmam em vez de questionar, sugerem em vez de relatar, dirigem em vez de procurar, forçando seus espectadores à uma adesão específica. Através da manipulação da imagem cinematográfica da realidade é possível também manipular os *conceitos* do espectador sobre a realidade¹⁷.

Nos estudos da estética cinematográfica, os filmes de propaganda são geralmente utilizados como a principal fonte de exemplos para ilustrar o papel da câmera na imposição de uma determinada visão para a platéia. Enquanto a câmera baixa (*contra-plongée*) dá uma impressão de poder, a câmera alta (*plongée*) dá impressão de insignificância, por exemplo.

¹⁴ Cf. ABDALA Jr, Roberto. *O cinema: outra forma de “ver” a história*. Belo Horizonte, UFMG, 2004.

¹⁵ Cf. VEYNE, Paul. *Foucault revoluciona a história*, 1982.

¹⁶ FURHAMMAR, Leif. *Cinema e Política*. Paz e Terra, 1976. p. 145

¹⁷ Cf. *Ibidem*.

Filmes de propaganda geralmente tentam inculcar na sociedade, seja na forma da hermenêutica – levando o espectador a criar suas próprias conclusões –, ou de maneira mais direta, forçando uma adesão às idéias propostas no filme.

3.3 CINEMA E POLÍTICA

A Dificuldade de tratar do tema cinema e política é que os fatos precisam ser relacionados não só ao nível da produção como também ao do consumidor.¹⁸

O Cinema está ligado à política não apenas quando se relaciona a resultados eleitorais. Os filmes hollywoodianos, por exemplo, são classificados como “apolíticos”, mas vêm carregados do pensamento e modo de vida estadunidense.

Geralmente, os filmes de propaganda trazem mensagens e ensinamentos políticos enraizados em sua essência. Ainda que não tenham autoridade para determinar opiniões e ações políticas num grau significativo, tais filmes podem operar disfarçadamente com conseqüências políticas.¹⁹

Após a Segunda Guerra Mundial, Hollywood produziu filmes com enfoques no problema racial estadunidense, difundindo consciência social. Mas, tais filmes são construídos para levar o público a sentir que tal acusação social é dirigida à outras pessoas, mas não a ele, fazendo com que os únicos realmente culpados estejam somente no filme.²⁰ Aliviando, assim, a culpa do espectador e não exercendo poder de modificação de comportamentos.

3.4 CINEMA E GUERRA

Nos Estados Unidos, a produção cinematográfica era acompanhada atentamente pelo Alto

¹⁸ FURHAMMAR, Leif. *Cinema e Política*. Paz e Terra, 1976. p. 223.

¹⁹ Cf. *Idem*, p. 225

²⁰ Cf. *Idem*, p. 226

Comando Militar, quando o próprio Pentágono não se tornava diretamente produtor e distribuidor de filmes de propaganda.²¹

Os filmes de guerra trazem enraizados em sua essência o modelo dos filmes propaganda. Mas, de um modo confuso e enganoso, tais filmes evitam cair no erro de descrever a guerra verbalmente como algo positivo.

Porém, normalmente, trazem como desfecho a transformação de rapazes em homens, a conquista do que se sonhava antes de ir para a guerra, um local ideal para feitos heróicos, uma aventura.²² Tais características embelezam a guerra e justificam-na perante a sociedade.

Com isso, não é necessário que os filme de guerra mostrem cenas de guerra ou batalhas, porém, essas cenas estimulam os jovens a buscarem a participação pessoal deste momento heróico.

No filme *De volta para o Inferno* (1983), o diretor Ted Kotcheff relata o resgate de um soldado que havia desaparecido na Guerra do Vietnã. O pai de Frank (Todd Allen), Cal Rhodes (Gene Hackman) é um coronel da reserva do exército americano e tenta, por mais de dez anos, informações a respeito de seu filho. Como não obtém resultado, Cal forma um grupo de resgate e vai em busca do seu filho.

Neste filme pode-se verificar o ato heróico de voltar ao cenário da guerra e resgatar prisioneiros, tornando-se assim, um herói.

²¹ VIRILIO, Paul. *Guerra e Cinema*. Boitempo Editorial, 2005. p 30.

²² Cf. FURHAMMAR, Leif. *Cinema e Política*. Paz e Terra, 1976. p. 227

4. COMUNICAÇÃO

Todo ato de comunicação envolve a presença de alguns fatores: um emissor, que ao entrar em contato com seu receptor, envia a ele uma mensagem com código e contexto comuns a ambos (emissor e receptor).²³

4.1 EMISSOR

Há três tipos de olhar no cinema narrativo: o olhar da câmera, que registra os eventos que estão sendo filmados; o da platéia, que assiste ao filme; e aquele que os personagens do filme trocam entre si.

Patrice Pavis afirma que o cinema tende a estimular fantasias, penetrando camadas profundas da mente, ao passo que, no teatro, o espectador está ciente das várias convenções que fazem parte do espetáculo, tais como a parede invisível que o separa do mundo representado no palco, a presença viva dos atores em cena e a dramaturgia.²⁴ Essa consciência o leva a ter um domínio maior sobre suas emoções.

Darryl Zanuck, quanto interrogado pelo Subcomitê Francês de promoção da Guerra, acerca de seus filmes anti-nazistas e a favor do poder bélico das nações para protegê-las, em 1940, foi bem claro:

Se vocês me acusarem de ser anti-nazista, estarão com razão... e se me acusarem de produzir filmes que insistem sobre a necessidade de incrementar a defesa nacional, também terão razão.²⁵

No cinema, o espectador é envolto pelo clima da sala escura e seu olhar é conduzido e determinado pelos enquadramentos da câmara. Entretanto, ao experimentar a ilusão de estar olhando sem ser visto, o espectador desfruta de uma prazerosa sensação de poder. Neste momento, o espectador torna-se presa fácil das

²³ JAKOBSON, Roman. *Linguística e Comunicação*. São Paulo: Pensamento - Cultrix, 2001.

²⁴ Cf. PAVIS, Patrice. *Dictionary of the Theatre: Terms, Concepts and Analysis*.

²⁵ ZANUCK, Darryl. Resposta ao Subcomitê Francês de Fatores de promoção da Guerra. 1940.

vontades do emissor, que consegue estimular fantasias e pensamentos com mais eficácia.

4.2 RECEPTOR

"Na matemática, o todo é sempre igual a soma das suas partes; dois e dois são invariavelmente quatro. Nas artes, entretanto, o todo é muito mais do que a soma das partes ou muito menos."²⁶

Seja no teatro ou no cinema, é o olhar do espectador que dá sentido às imagens, representações, encenações e performances que se desenrolam em sua frente. O objetivo do diretor, designer ou ator é o mesmo: cativar o olhar do espectador a fim de estabelecer uma relação com ele.²⁷

A percepção depende de processos naturais, das necessidades e propensões do sistema nervoso humano e pode ser afetada pelo tipo de necessidade que motiva a investigação visual e pelo estado social, mental ou pelo humor do receptor.

Segundo Jean Mitry, o espectador assiste a filmes plenamente realizados, não a matéria-prima. Para ele, a imagem seqüencial tem mais que um sentido, tem um significado, dado a ela pelo papel que desenvolve no mundo "imaginário", mas representacional, que o cineasta elabora.²⁸

Se analisarmos cada cena do filme isoladamente, não obteremos o mesmo resultado do que se analisarmos a trama como um todo. Podemos entender melhor utilizando-se do conceito da Gestalt, que diz que "Um todo é maior do que a soma de suas partes, pois traz mais significado e é percebido antes das partes que o constituem".²⁹

²⁶ 2002, Revista Alistapart, nº 13

²⁷ Cf. PAVIS, Patrice. *Dictionary of the Theatre: Terms, Concepts and Analysis*.

²⁸ Cf. MITRY, Jean. *Le cinéma des origines*. Paris, Cinéma d'Aujourd'hui, 1976.

²⁹ Cf. BOCK, Ana Maria. *Psicologias*. Ed. Saraiva, 1989.

5. GUERRA FRIA

5.1 BIPOLARIZAÇÃO MUNDIAL

Para muitos historiadores, o marco inicial da Guerra Fria foi o lançamento da bomba atômica sobre Hiroshima e Nagasaki, em agosto de 1945, logo após o fim da Segunda Guerra Mundial.³⁰

Na perspectiva da Guerra Fria, a destruição destas duas cidades nada teve a ver com o Japão, já militarmente derrotado, e sim com a divisão geopolítica do mundo. A situação política mundial sofreu uma bipolarização comandada por duas “superpotências”: os Estados Unidos da América e a União das Repúblicas Socialistas Soviéticas.³¹

Esta bipolarização se manifestou em todos os setores da vida e da cultura, tendo por base dois ideais de felicidade: o socialismo e o capitalismo. Enquanto os socialistas idealizavam uma sociedade igualitária, onde o Estado controlava os bancos, fábricas, terras, riquezas (...) os capitalistas pregavam que a felicidade individual era o principal e que o Estado devia garantir a cada indivíduo as condições de procurar o seu lucro e ter uma vida feliz.

5.1.1 Capitalismo estadunidense

Em linhas gerais, o sistema capitalista se caracteriza pelo trabalho assalariado, pela propriedade particular dos meios de produção, pela pequena interferência do Estado nos negócios, pelo predomínio da livre iniciativa.

Com isso, a sociedade capitalista se divide em duas classes sociais: a que possui os meios de produção, denominada burguesia; a que possui a força de trabalho,

³⁰ Cf. ARBEX Jr, José. *Guerra Fria - Terror de Estado, Política e Cultura*. São Paulo, 1993

³¹ Cf. *Ibidem*.

denominada proletariado ³². A felicidade, neste modelo de sociedade, é algo que cada indivíduo deve buscar por si mesmo, ficando a cargo do Estado garantir condições de trabalhar e procurar o seu lucro.

5.1.2 Socialismo soviético

Para combater as desigualdades sociais geradas após a Revolução Industrial e melhorar as relações entre os homens, alguns pensadores, que ficaram conhecidos como socialistas, criaram teorias para reformar a sociedade.

No sistema socialista, a economia é controlada pelo Estado com o objetivo de promover uma distribuição de riqueza mais igualitária entre todas as pessoas da sociedade, o trabalho é pago segundo a qualidade e a quantidade do mesmo e não existe propriedade privada ou particular dos meios de produção. ³³

5.2 CORRIDA ARMAMENTISTA

Durante o período da Guerra Fria, o pesadelo da chamada "devastação nuclear" esteve presente na vida dos habitantes do planeta. O surgimento da bomba atômica teve sérias implicações históricas, políticas e culturais, pois acreditava-se que o ataque de um dos lados, num momento qualquer, desencadearia uma guerra que poria fim à vida humana na Terra.

No filme *O Planeta dos Macacos* (1968), mostra-se as dificuldades do ser humano no ano de 3.978 d.C., sendo um exemplo da preocupação do cinema hollywoodiano em abordar o tema da devastação nuclear, tão comum no período da Guerra Fria. Outros filmes também trataram do assunto, como *O Dia Seguinte* (1983), tentando fazer um alerta sobre os perigos da eminente Guerra Nuclear.

³² Cf. BRAVERMAN, H. *Trabalho e Capital Monopolista*. Rio de Janeiro, 1977.

³³ Cf. RUBIN, I. I. *A teoria marxista do valor*. Polis, 1987.

Com todo o clima de confronto, americanos e soviéticos lançaram-se à corrida tecnológica e ao aperfeiçoamento permanente dos armamentos nucleares. A corrida armamentista implicava também em uma estratégia de dominação, em que as alianças regionais e a instalação de bases militares eram de extrema importância.³⁴

5.3 CORRIDA ESPACIAL

Em outubro de 1957, os soviéticos lançaram um foguete espacial e colocaram o Sputnik-1 em órbita – o primeiro satélite artificial da história. Dias depois, lançaram o Sputnik-2, um satélite um pouco maior, e tripulado por uma cachorra que estava ligada à equipamentos de medição da pressão arterial e dos batimentos cardíacos.³⁵

O sucesso do Projeto Sputnik causou grande impacto e os estadunidenses precisavam reagir com urgência. Em 31 de janeiro de 1958, finalmente colocaram em órbita o seu primeiro satélite artificial, o Explorer.

Em outubro do mesmo ano, criaram a Nasa – *Administração Nacional da Aeronáutica e do Espaço* – órgão responsável pelas pesquisas para o desenvolvimento de foguetes e artefatos espaciais.³⁶

A Corrida Armamentista e Espacial foi marcada por vertentes paralelas e complementares. Uma delas era a pesquisa nuclear, com a fabricação de bombas cada vez menores e mais potentes. A outra vertente era a construção de foguetes cada vez mais velozes e precisos.

³⁴ Cf. ARBEX Jr, José. *Guerra Fria - Terror de Estado, Política e Cultura*. São Paulo, 1993

³⁵ Cf. *Ibidem*.

³⁶ Cf. *Ibidem*

5.4 CIA x KGB

Para manter a integridade das informações e o sigilo dos projetos tecnológicos em meio às Corridas Armamentista e Espacial, surgiram as agências de espionagem, uma necessidade estratégica para vigiar os avanços do inimigo.

A Agência Central de Inteligência (CIA, EUA) foi criada no ano de 1947 pelo Ato Governamental de Segurança Nacional. Em 13 de março de 1954 surgiu o Comitê de Segurança do Estado (KGB) da URSS.

Ambas atuavam como uma força independente da marinha, exército e aeronáutica, funcionando como um Ministério. Eram responsáveis pela espionagem técnica e científica, por guardar as fronteiras e por zelar pela integridade das informações internas de suas respectivas nações. Executavam atividades de contra-informação, administrando funções relacionadas à inteligência estrangeira, realizando pesquisas e desenvolvendo novas tecnologias.³⁷

No cinema, vários filmes fizeram alusão a essas Agências Secretas, entre eles, a série do *Agente James Bond - 007*, se destaca. A série de Bond contou com vinte tramas diferentes desde sua primeira gravação, *007 – Contra o Satânico Dr. No* (1962) até a edição que comemora o quadragésimo aniversário da série, *007 – Um Novo Dia para Morrer* (2002).

Geralmente marcado por fortes emoções, a série baseada no Agente 007 é um clássico dos cinemas. Com missões em todas as partes do mundo, este Agente Secreto utiliza-se de diversos artefatos para vencer os inimigos, mostrando os novos avanços tecnológicos.

³⁷

Cf. ARBEX Jr, José. *Guerra Fria - Terror de Estado, Política e Cultura*. São Paulo, 1993

6. ANÁLISE DO FILME



Figura 02

(³⁸)

O início do filme *Rocky 4* é marcado por uma cena de animação de dois punhos, calçados com luvas de boxe. De um lado, a luva traz estampada a bandeira dos Estados Unidos, **símbolo** do capitalismo e, do outro lado, a luva vem com a bandeira da União Soviética, **símbolo** do socialismo.

A Guerra Fria, originada pela divergência político-econômica destas duas nações, tem como **ícone** a disputa de poder entre elas. Este ícone é representado nesta cena inicial e, após filmar isoladamente as luvas, elas vão ao encontro uma da outra, no centro, ocasionando uma explosão (ver figura 02).

Estes símbolos, no início do filme, **indicam** que será abordado o tema Guerra Fria e, mais especificamente, por meio da disputa dentro dos ringues (como sugere as luvas).

Após esta animação, inicia-se a trama do filme. O pugilista russo Ivan Drago (Dolph Lundgreen) chega aos Estados Unidos da América (EUA) para lançar-se no cenário mundial do boxe. Ele já havia conquistado o título de campeão amador da União Soviética (URSS) e tentava buscava o reconhecimento mundial.

Sua esposa, Ludmilla Drago (Brigitte Nielsen), responsável pelos contatos convoca uma entrevista coletiva com a imprensa estadunidense para apresentar Drago.

³⁸ FIGURA 02 – Luvas de boxe estampadas com a bandeira dos EUA e da URSS – Trecho do Filme *Rocky 4* (1989), Sylvester Stallone.

Ludmilla informa que seu marido foi treinado por Manoel Vega (James C. Green) e que está qualificado para ser um boxeador profissional. Neste momento, Manoel desafia Rocky Balboa (Sylvester Stallone) e, quando indagado pelos repórteres se Drago teria condições de enfrentar Rocky, Manoel, referindo-se à Drago, afirma que “Não existe ninguém que possa superar a sua força, resistência e agressividade”.³⁹

Com essa afirmação, Manoel Vega levanta a questão da superioridade de um dos sistemas político-econômico. O Diretor utiliza-se desta fala e do tom de voz do treinador russo para justificar as ações posteriores dos pugilistas estadunidense.

Appolo Creed (Carl Weathers), que assistia a entrevista pela televisão, resolve voltar aos ringues após cinco anos afastado. Para isso, vai à casa de Rocky e pede para participar da luta de exibição, deixando a defesa do título mundial para o amigo Balboa e justifica o seu pedido:

Eu não quero que aquele cara chegue aqui tentando nos menosprezar. Eles sempre tentam isso. Com a ajuda de Rocky e da imprensa, podemos mostrar que eles é que não prestam.⁴⁰

Nestes primeiros momentos de filme, já podemos observar nitidamente as divergências entre as duas nações e a maneira com a qual o cinema hollywoodiano aborda o tema Guerra Fria, impondo ao público que os soviéticos “sempre tentam menosprezar os estadunidenses”, conforme fala de Appolo Creed.

Rocky aceita a proposta do amigo e o apóia a participar desta luta. Iniciam-se os preparativos e, na entrevista coletiva, os ânimos esquentam. Appolo ofende Drago e, em resposta, Manoel Vega afirma que o pugilista estadunidense não tem força nem idade para enfrentar o russo.

Pouco antes do início do combate, Rocky aborda Appolo e pede para a luta ser adiada por algumas semanas, lembrando que Appolo está afastado dos ringues há cinco anos. Appolo está irredutível, pois quer voltar aos tempos de prestígio e fama.

³⁹ Manoel Vega – Trecho do Filme *Rocky 4* (1989), Sylvester Stallone.

⁴⁰ Appolo Creed – Idem.

Rocky pede para o amigo não exagerar, pois se trata **apenas de uma luta de exibição**, que não significa nada. Mas Appolo discorda de Rocky, afirmando que esta luta traz em si algo maior, e descreve:

É aí que você está errado. Isto não é só uma luta de exibição que não significa nada... somos nós contra eles, não está percebendo? ⁴¹

Outra vez verificamos na fala de Appolo, de forma explícita, a rixa existente entre os dois modelos políticos adotados por estas nações. O filme utiliza-se da luta de boxe para lembrar que mais do que os combates “frios”, ambas as nações trazem enraizadas em seus pensamentos uma espécie de ódio e repúdio uma pela outra.

No salão do *Grand Hotel*, em Las Vegas, palco da disputa entre Appolo e Drago, dois aviões monomotor fazem parte da ornamentação; um dos aviões está pintado de vermelho e traz em sua lateral a bandeira soviética e, o outro, traz o brasão da Força Aérea Estadunidense. Estes **símbolos** se transformam em **ícone**, retratando ao público a guerra entre as duas nações e **indicando** o que ocorrerá no centro daquele ringue. Mais do que a disputa entre dois pugilistas, teremos a disputa entre duas nações (EUA e URSS), dois ideais de felicidade (Capitalismo e Socialismo) e, apesar de não ter guerra propriamente dita, há divergências entre os modelos político-econômicos de ambas as nações que geram conflitos e disputas constantes.

Quando Drago entra no ringue inicia-se uma performance musical para homenagear Appolo, que surge em meio a uma alegoria, vestido com a bandeira estadunidense estampada em seu agasalho e na cartola (ver Figura 03).



Figura 03 (⁴²)

⁴¹

Appolo Creed – Trecho do Filme *Rocky 4* (1989), Sylvester Stallone.

⁴²

FIGURA 03 – Appolo Creed entrando em cena, para luta contra Ivan Drago.

Na letra da música pode-se verificar o orgulho do povo estadunidense com o *American Way of Life*⁴³: “Eu vivo na América, diga bem forte e com orgulho” sugere o refrão.

Já no confronto, Drago leva a melhor. Em apenas dois *rounds* aniquila os planos de Appolo de uma vez por todas, acertando golpes certos. Appolo morre em combate, nos braços de Rocky.

Verificamos nesta cena, Rocky ajoelhado no chão com expressão de clemência e segurando seu amigo já morto e, enquanto isso, Drago comemorando a vitória e afirmando ser invencível. O diretor do filme aproveita a posição dos protagonistas e faz uso do jogo de câmeras para demonstrar o poder do russo, filmando-o de baixo para cima (*contra-plongé*) e filma Rocky de cima para baixo (*plongé*), para transmitir impressão de insignificância perante a derrota do amigo. Neste momento, o russo desafia novamente o estadunidense para um confronto direto.

Cabe ressaltar que o pugilista Appolo Creed, morto em combate, era um pugilista negro. Geralmente, atribui-se aos atletas negros maior força e maior capacidade em relação aos brancos. Mas, também, é atribuído à eles toda a carga racista da história da colonização das Américas e a inferioridade perante os brancos, principalmente europeus. Podemos fazer uma alusão desta amigo de Rocky com os amigos (aliados) dos EUA durante a Guerra Fria, que eram fortes mas vulneráveis, quando entravam em combate com a URSS. Por isso, precisavam da ajuda dos EUA, representado por Rocky, para vencer os combates contra o “gigante russo”.

Rocky aceita o desafio e decide enfrentar Ivan Drago para vingar a morte de seu amigo. Ludmilla Drago, esposa e empresária de Ivan Drago, marca a luta em Moscou, capital da Rússia. Ao informar o local, em entrevista coletiva, a imprensa estadunidense

⁴³ O *American Way of Life* (estilo de vida estadunidense) foi uma promessa ideológica dos EUA aos países, principalmente de terceiro mundo, onde os habitantes atingiram a qualidade de vida estadunidense. Esta promessa desvalorizou diversas culturas, pois os livros, filmes, revistas, invadiram o mundo com a cultura estadunidense. (Cf. BURKE, Peter. São Paulo, 1992)

se irrita. Perguntam o motivo deles (os soviéticos) querem levar o campeão estadunidense para lá. Afirmam até que estão armando algo contra Rocky Balboa.

Em resposta às acusações da imprensa local, Ludmilla Drago e Manoel Vega fazem nova alusão às divergências entre as duas nações e Paulle, tio de Rocky Balboa, provoca:

Ludmilla Drago: Eu temo pela vida de meu marido. Recebemos ameaças violentas. Não se trata de política, tudo o que quero é que o meu marido esteja a salvo, que haja justiça. Chamam ele de assassino... ele é um profissional, um lutador, não um assassino. Vocês acreditam que são melhores que nós; vocês acreditam que esse país é tão bom e o nosso é sempre tão ruim; vocês se consideram sempre tão justos e que nós sempre tão cruéis.

Manoel Vega: É tudo mentira e propaganda falsa para apoiar este governo imperialista, violento e antagônico – completa o treinador de Drago.

Paulle: Violento? Não mantemos ninguém atrás do muro com uma metralhadora – provoca Paulle, tio do lutador Rocky.

Manoel Vega: Sim insulte-nos. É o comportamento rude típico para os visitantes estrangeiros. Mas, talvez, esta simples derrota deste assim chamado, campeão, seja o exemplo perfeito de como a sua sociedade se tornou pateticamente fraca.⁴⁴

Neste diálogo, Manoel Vega ataca diretamente a sociedade estadunidense, chamando-os de imperialistas, violentos, antagônicos, patéticos. Ao incluir estas falas no filme, o diretor agrava a rixa entre as duas nações, fazendo com que um clima de ódio – como relata, posteriormente, o locutor da luta entre Rocky e Drago – paire sobre os atores e, conseqüentemente, sobre os espectadores do filme.

Esta percepção por parte do receptor é influenciada pelos olhares de ódio que os protagonistas trocam entre si neste momento e nas cenas posteriores. Este ódio é transformado em objeto de vingança, retratado no treinamento de ambos os pugilistas.

Rocky, para fugir do assédio dos jornalistas, resolve viajar para a Sibéria algum tempo antes da luta, para se preparar para a luta. Chegando lá, recebe a notícia de que dois agentes da KGB farão guarda, zelando pela integridade dele e da URSS.

44

Ludmilla Drago, Manoel Vega e Paulle – Trecho do Filme *Rocky 4* (1989), Sylvester Stallone.

Durante os treinamentos, os jogos de cena fazem um paralelo entre os dois lutadores. Enquanto Rocky treina com elementos naturais, como cortar lenha, carregar pedra, escalar a colina com neve, puxar um carro de boi com pessoas em cima, correr



na neve..., Drago treina com modernos equipamentos, que verificam a potencialidade máxima que ele pode atingir e o estimulam a superar limites (ver Figura 04).

Figura 04

(⁴⁵)

Há, inserido neste contexto fílmico, uma relação entre as Corridas Armamentista e Espacial. Assim como os soviéticos achavam ter vantagem sobre os estadunidenses quando lançaram o Sputnik-1, sendo os pioneiros no espaço, no filme é retratado que eles julgam-se superiores devido aos avanços na tecnologia do desenvolvimento humano, como diz Manoel Vega: “Apesar do mundo ser ignorante em química corporal, desejamos instruir o seu país”.⁴⁶

Rocky entra no ringue com a bandeira estadunidense estampada no calção e Drago com as cores soviéticas (ver figura 05). Essas bandeiras (**símbolos** de uma nação) outra vez se transformam em **ícone**, retratando no ringue a Guerra entre as duas nações, representadas pelos protagonistas.



Figura 05

(⁴⁷)

⁴⁵ FIGURA 04 – Rocky Balboa treinando na neve e Ivan Drago em modernos equipamentos.

⁴⁶ Manoel Vega – Trecho do Filme *Rocky 4* (1989), Sylvester Stallone.

⁴⁷ FIGURA 05 – Rocky e Drago se enfrentam no ringue.

Durante o combate, o lutador Rocky Balboa aplica golpes ofensivos ao adversário Drago em plena Moscou, URSS. A multidão que vaiava o boxeador estadunidense e apoiava Drago, ficou dividida ao ver o embate entre os pugilistas.

No intervalo de um dos *rounds*, Drago reclama para o seu treinador, falando que Rocky parece ser feito de ferro. A multidão, vendo a superioridade de Rocky, começa a aclamá-lo. Drago não entende a reação do público. O Primeiro Ministro da URSS, também presente no local, se irrita e vai ter com Drago e fala que ele é um fracasso. Drago o agride, informando que não luta pela URSS e sim por si mesmo.

A multidão (composta exclusivamente por soviéticos) começa a clamar o nome de Rocky repetidamente. Essa repetição (**significante**) leva o espectador a associar a vitória de Rocky sobre Drago com a vitória do Capitalismo sobre o Socialismo (**significado**). Após o término da luta, Rocky fala ao público presente:

Quando eu cheguei aqui hoje, eu não sabia o que ia encontrar. Eu vi que as pessoas me odiavam e eu não sabia muito bem o porquê, por isso, eu fiquei com raiva também. E, durante a luta, a coisa foi mudando; mudou o que vocês sentiam por mim e o que eu sentia por vocês. No ringue tinham dois caras que estavam se matando, mas acho que é melhor do que milhões... Mas o que quero que entendam é que se eu posso mudar, vocês podem mudar, TODO MUNDO PODE MUDAR".⁴⁸

Após discurso final de Rocky Balboa, a multidão o aplaude de pé; inclusive o Primeiro Ministro da União Soviética e assessores, presentes no local para prestigiar a luta. O convite à mudança vem somente após o capitalismo, representado por Rocky Balboa derrotar o socialismo de Ivan Drago.

⁴⁸ Rocky Balboa, discurso final – Trecho do Filme *Rocky 4* (1989), Sylvester Stallone.

7. CONSIDERAÇÕES FINAIS

No Período da Guerra Fria, os sistemas capitalista e socialista se esforçavam para provar, uns para os outros, a superioridade, seja no campo tecnológico, científico, humanista. Com isso, iniciaram-se as Corridas Espaciais e Armamentistas.

Para mostrar aos outros os avanços, eles utilizavam-se da propaganda, seja para exaltar os próprios avanços, seja para rebaixar o adversário. Utilizavam-se, para este fim, de imagens, caricaturas, vídeos, filmes, para incutir os valores nos quais acreditavam.

Durante a análise do Filme *Rocky 4*, pôde-se verificar a linguagem verbal e a não-verbal aplicada às cenas, demonstrando a imposição do sistema capitalista e o modelo de vida dos estadunidenses (*American Way of Life*).

Na linguagem não-verbal, temos símbolos como a bandeira das nações aplicadas nos calções dos lutadores, as cores ligadas ao capitalismo e socialismo e, de forma mais direta, na presença de aviões de guerra “decorando” o saguão do Grand Hotel, palco da luta entre o pugilista estadunidense Appolo Creed e o russo Ivan Drago.

Já na linguagem verbal, temos algumas falas dos protagonistas da trama, diálogos e discussões e também a manifestação do público na luta final entre Capitalismo (representado por Rocky Balboa) e Socialismo (representado por Ivan Drago).

Diante do exposto, podemos enquadrar *Rocky 4* como sendo um **filme propaganda**, pois afirma, dirige e força as pessoas à uma adesão específica, manipulando os conceitos do espectador, por meio de Semiótica e Semiologia, levando-o, no decorrer da trama, a concordar com o modelo Capitalista.

8. BIBLIOGRAFIA

8.1 LIVROS

- ABDALA Jr, Roberto. O cinema: outra forma de “ver” a história. Belo Horizonte, UFMG, 2004
- ARBEX Jr, José. *Guerra Fria - Terror de Estado, Política e Cultura*. São Paulo, 1993.
- BERTOMEU, João V. *Criação na propaganda impressa*. Ed Futura, 2002.
- BURGESS, John Anthony. *Here Comes Everybody*, 1965.
- BURKE, Peter. *A escrita da história: novas perspectivas*. São Paulo, UNESP, 1992
- FURHAMMAR, Leif. *Cinema e Política*. Paz e Terra, 1976.
- HULBURT, Allen. *Layout*. Ed. Nobel, 2004.
- JAKOBSON, Roman. *Linguística e Comunicação*. São Paulo: Pensamento - Cultrix, 2001.
- MITRY, Jean. *Le cinéma des origines*. Paris, Cinéma d'Aujourd'hui, 1976.
- PAVIS, Patrice. *Dictionary of the Theatre: Terms, Concepts and Analysis*.
- RIBEIRO, Milton. *Planejamento Visual*. Ed Atlas, 2001.
- SOARES, Mariza de Carvalho e FERREIRA, Jorge. *A História vai ao Cinema*. Record, 2001.
- VALENTE, André. *A Linguagem Nossa de Cada Dia*. Ed. Vozes, 1997.
- VEYNE, Paul. Foucault revoluciona a história, 1982.
- VIRILIO, Paul. *Guerra e Cinema*. Boitempo Editorial, 2005.
- ZANUCK, Darryl. Resposta ao Subcomitê Francês de Fatores de promoção da Guerra. 1940.

8.2 FILMOGRAFIA

- *Rocky 4*. Sylvester Stallone. EUA, 1985.
- *Planeta dos Macacos*. Franklin J. Schafner. EUA, 1968.
- *Síndrome da China*. James Bridges. EUA, 1978.
- *O Dia Seguinte*. Nicholas Meyer. EUA, 1983.
- *De volta para o Inferno*. Ted Kotcheff. EUA, 1983
- *007 – Contra o Satânico Dr. No* (1962)
- *007 – Um Novo Dia para Morrer*. Lee Tamahori. EUA, 2002.

8.3 INTERNET

- CAPES – Coord. de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior
< <http://www.periodicos.capes.gov.br>>. Acesso em 16/10/2006
- CIA – Central Intelligence Agency
< <http://www.cia.gov>>. Acesso em 18/10/2006
- INTERCOM – Sociedade Brasileira de Estudos da Comunicação.
< <http://www.intercom.org.br>>. Acesso em 20/08/2006
- MGM – Metro Goldwyn Mayer Studios Inc.
< <http://www.mgm.com>>. Acesso em 22/08/2006
- UFBA – Universidade Federal da Bahia / Faculdade de Comunicação
< <http://www.facom.ufba.br>>. Acesso em 29/09/2006
- UFOP – Universidade Federal de Ouro Preto / Departamento de História
< <http://www.ichs.ufop.br>>. Acesso em 30/09/2006
- UnB – Universidade de Brasília / Departamento de Pesquisas
< <http://www.unb.br/pesquisas> >. Acesso em 30/09/2006

9. ANEXOS

9.1 FICHA TÉCNICA DO FILME

Título Original: *Rocky 4*

Gênero: *Drama*

Tempo de Duração: *91 minutos*

Ano de Lançamento (EUA): *1985*

Estúdio: *MGM*

Distribuição: *MGM*

Direção: *Sylvester Stallone*

Roteiro: *Sylvester Stallone*

Produção: *Robert Chartoff e Irwin Winkler*

Música: *Vince DiCola*

Direção de Fotografia: *Bill Butler*

Desenho de Produção: *Bill Kenney*

Figurino: *Tom Bronson*

Edição: *John W. Wheeler e Don Zimmerman*



(⁴⁹)