CENTRO UNIVERSITÁRIO DE BRASÍLIA
FACULDADE DE CIÊNCIAS JURÍDICAS E SOCIAIS

RENATO LUCAS REZENDE CRUZ

A GUERRA FRIA SEGUNDO HOLLYWOOD: O CINEMA COMO APARELHO IDEOLÓGICO DE ESTADO

Monografia apresentada como requisito parcial para a conclusão do curso de bacharelado em Relações Internacionais do Centro Universitário de Brasília – UniCEUB.

Brasília – DF

2008

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

RENATO LUCAS REZENDE CRUZ

A GUERRA FRIA SEGUNDO HOLLYWOOD: O CINEMA COMO APARELHO IDEOLÓGICO DE ESTADO

Banca Examinadora:

Prof. Raquel Boing Marinucci
(Orientadora)

Prof. Marcelo Gonçalves do Valle
(Membro)

Prof. Aline Maria Thomé Arruda
(Membro)

Brasília – DF

2008

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

RESUMO

O presente trabalho terá o objetivo de analisar como um conflito específico da Guerra Fria (A Guerra do Vietnã) foi descrito pelo cinema hollywoodiano produzido na Era Reagan. Terá como sustentação básica o conceito de ideologia desenvolvido por teóricos marxistas, como Louis Althusser, por exemplo. Para isso, será mostrado como o cinema atua como produto mercadológico no sistema capitalista contemporâneo e como está inserido num modelo de Aparelho Ideológico de Estado não repressivo.

Palavras-chave: ideologia, Aparelhos Ideológicos de Estado, produto mercadológico.

ABSTRACT

This work has as the main goal analysing how situations of the Cold War (especially Vietnam War) has been described by Hollywood movies produced during the Reagan Era. It will take as basic idea the concepts of ideology according to marxist thinkers, such as Louis Althusser for example. Before that will be showed how the movies industry works as a market product in the capitalist system and how it is inserted as a non repressive Ideological State Apparatuses.

Keywords: ideology, Ideological State Apparatuses, mercadological product.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....6
1. A GUERRA DO VIETNÃ.....7
1.1 O processo de descolonização do Vietnã.....7
1.2 A Escalada Norte-Americana.....10
1.3 O desfecho.....12
1.4 Ronald Reagan.....14
2. A IDEOLOGIA.....16
2.1 O Conceito de Ideologia.....16
2.2 A Ideologia Marxista.....17
2.3 Os Aparelhos Ideológicos de Estado.....19
2.4 A Sofisticação do Discurso Ideológico.....22
3. ANÁLISE DOS FILMES.....26
3.1 A escolha das narrativas.....26
3.2 Sinopses.....27
3.3 *Rambo*.....28
3.4 *Rambo II*.....32
3.5 *Platoon*.....36
3.6 Identificação dos estereótipos.....40
CONCLUSÃO.....44
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....46

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

INTRODUÇÃO

O presente trabalho se destina a analisar o cinema hollywoodiano da década de 80 enquanto Aparelho Ideológico de Estado – conceito formulado por Louis Althusser que descreve os instrumentos que o Estado utiliza para reprodução da ideologia dominante no sistema capitalista moderno. Para isso, foram escolhidos filmes que representassem idéias conservadoras à época Guerra Fria. Assim, a série *Rambo* e o filme *Platoon* foram selecionados por exemplificarem bem uma construção ideológica sobre esse conturbado período.

Além de serem bons exemplos para a análise, são oportunos, também, pelo sucesso e influência que tiveram na época do lançamento, bem como seu longo alcance global. E, por estarem inseridos em um período de extrema importância para as Relações Internacionais – que é a Guerra Fria – tornam-se um objeto de estudo bastante pertinente.

O capítulo 1 situa historicamente este conflito desde seu início com a invasão do Vietnã pela França ate a ingerência dos Estados Unidos. Serão abordados tantos os conflitos em campo de batalha, quanto os movimentos sociais de contestação que surgiram nos EUA nesse período, fazendo um breve apanhado da Era Reagan.

No segundo capítulo, serão descritas as primeiras elaborações do conceito de ideologia por Desttut de Tracy. Em seguida, será analisado seu desenvolvimento a partir da crítica de Karl Marx e sua utilização posterior por Louis Althusser ao identificar o seu funcionamento através dos aparelhos do Estado. O cinema será identificado como Aparelho Ideológico de Estado não repressor, que está inserido no contexto dos meios de comunicação de massa como produto mercadológico.

Nesse sentido, será explicado o modo como a indústria cinematográfica trabalha a partir de estereótipos que precisam ser cada vez mais elaborados com a finalidade de reproduzir relações de dominação (através da sofisticação do discurso cinematográfico) no caso específico dos filmes de ação produzidos por Hollywood na década de 80, cuja temática remete à Guerra do Vietnã.

Por fim, o capítulo 3 traz uma sinopse de cada um dos filmes e se destina às análises das narrativas explicando a reprodução da ideologia através da utilização de estereótipos. Deste modo, será evidenciado o desenvolvimento de uma linguagem cada vez mais elaborada no que se refere às intervenções dos EUA no período da Guerra Fria.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

1. A GUERRA DO VIETNÃ

Neste capítulo, será mostrado como começaram os distúrbios no Vietnã desde a época de colônia francesa até a intervenção norte-americana, passando pelo contexto histórico-social da época. Será útil também para identificar como ocorreu o conflito (embasado em literatura histórica) e como Hollywood o mostrou mais tarde.

1.1 O processo de descolonização do Vietnã

A raíz da Guerra do Vietnã encontra-se, indubitavelmente, no processo de descolonização da Indochina. A primeira tentativa de independência na região da Indochina (que engloba atualmente o Laos, o Camboja e o Vietnã) em relação à França, ocorre em 1945, quando o líder nacionalista Ho Chi Minh a frente do partido Vietminh – Movimento de Libertação do Vietnã - anuncia a criação da República Democrática do Vietnã. O Laos e o Camboja, que eram monarquias, não fizeram o mesmo e logo foram reocupados pela França, que fundou a Federação Indochinesa, na qual a República Democrática do Vietnã seria tratada como Estado independente, mas ainda no quadro da União Francesa.

No entanto, o fracasso nas negociações entre Paris e Hanói na Conferência de Fontainebleau (1946) levou ao rompimento de relações diplomáticas e, em seguida, à Primeira Guerra da Indochina. Após um ataque do Vietminh à base de Dien Bien Phu, em 1954, o poderio francês cai e com ele a idéia da formação da Indochina Francesa. O processo revolucionário era inevitável, como mostra Paulo Fagundes Vizentini[1]:

> Com o fim da Segunda Guerra Mundial era perceptível o enfraquecimento do colonialismo europeu. As metrópoles, duramente atingidas pelo conflito, realizaram grandes esforços para reverter a situação, combatendo as forças nacionalistas e revolucionárias que haviam conhecido um enorme desenvolvimento durante a guerra. (...) No caso da Indochina, o processo foi ainda

[1] VIZENTINI, Paulo Fagundes. *A Guerra do Vietname: descolonização e revolução*. Porto Alegre: editora da Universidade/UFRGS, 1991, p.30.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

> mais profundo, pois a resistência também foi dirigida contra o fascismo francês. (...) Os grandes conflitos na Indonésia e a Primeira Guerra da Indochina serão as decorrências desta política cega e, particularmente, a guerra franco-vietnamita resultará numa derrota de largas conseqüências para o colonialismo.

Com a Conferência de Genebra em 21 de julho de 1954, ocorre o armistício, e o Vietnã é dividido em duas partes ao longo do paralelo 17 conforme a ilustração, sendo a parte norte dominada pelos comunistas (com Ho Chi Minh como presidente e o apoio da China e da URSS) e a parte sul de caráter pró-ocidental, apoiada pelos EUA.

(Mapa da divisão do Vietnã. Fonte: MAGNOLI, Demétrio. *O Mundo Contemporâneo: Relações Internacionais 1945-2000*. São Paulo: Moderna, 1996, p. 90)

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

O governante do Vietnã do Sul (Ngo Dinh Diem) se recusa a realizar as eleições previstas pelo acordo de Genebra e, a partir de 1961, o braço armado do Vietminh, guerrilha comunista chamada Vietcong, inicia uma série de ataques a alvos do governo. Assim, apoiado pelos EUA, Ngo Dinh Diem promove uma dura repressão a seus opositores e até aos budistas, sob o pretexto de conter o comunismo. Até então, a participação norte-americana se restringia ao envio de ‘‘consultores militares’’ ao regime do sul, durante o governo de John Kennedy.

Apesar da evidente maioria das tropas do governo de Diem, o movimento Vietcong cresce expressivamente, bem como sua área de dominação, que quadriplicou em um intervalo de 4 anos. O apoio popular aos guerrilheiros deriva da idéia de o movimento ser visto como paladino da transformação social (com a defesa da Reforma Agrária) e luta pela emancipação, enquanto o Regime do Sul é visto como extensão do colonialismo francês e protetor da camada feudal vietnamita.

Ocorre que nessa mesma época a intervenção norte-americana fracassa em Cuba (a mal-sucedida investida da CIA na Baía dos Porcos), o que convence os estrategistas (como Robert MacNamara, Secretário de Defesa, e o General Maxwell Taylor) de que apenas apoiar as forças de direita dos países não é suficiente para impedir uma insurgência. E é nesse contexto que o Secretário de Estado do governo de Dwight D. Eisenhower (que assume a presidência após o assassinato de Kennedy) John Foster Dulles lança sua Teoria do Dominó, que pregava que o país precisava defender seus interesses nos países de sua área de influência com a finalidade de evitar a expansão do comunismo. Logo, se um país na Ásia aderisse ao comunismo, todos os outros haveriam de sucumbir.

Começa, então, a estratégia da ‘‘contra-insurgência’’ ou ‘‘guerra especial’’, que consistia no uso da tecnologia do Pentágono, da logística norte-americana e o envio de helicópteros ao Vietnã do Sul para serem usados contra o movimento de libertação. Desta forma, qualquer tipo de atividade ‘‘suspeita’’ nas regiões controladas pelos vietcongues estava passível de ser reprimida com bombardeios de Napalm (bomba com alto poder incendiário), saques e até o uso de tortura nos camponeses.

O uso dessa política só fez fortalecer a Frente Nacional de Libertação e o apoio às atividades da guerrilha por parte dos camponeses e dos estudantes. Com as perseguições a opositores, o regime do Vietnã do Sul torna-se insustentável e extremamente impopular e,

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

em 1963, Diem é deposto e assassinado (em um golpe apoiado pela CIA). O governo do presidente Lyndon B. Johnson inicia o envio de tropas para a região, dando início a Segunda Guerra da Indochina.

1.2 A Escalada Norte-Americana

Após a queda de Diem no Vietnã do Sul, o poder é tomado sistematicamente por ditaduras militares, numa espécie de vazio de poder (treze golpes militares em dois anos). A situação dos EUA se torna cada vez mais difícil, já que Saigon só controla as capitais provincianas e algumas cidades e estradas, ao passo que 75% do país são controlados pela Frente Nacional de Libertação. A dificuldade da maior máquina de guerra do planeta em subjugar um povoado pobre de um país subdesenvolvido resulta no uso maciço de bombas e desfolhantes (entre elas o terrível ‘‘agente laranja’’) nas florestas vietnamitas, onde os guerrilheiros se escondiam. Estas eram feitas de magnésio, fósforo, alumínio e óxido de ferro, entre outras composições, e tinham alto poder incendiário.

Segundo Demétrio Magnoli[2], no fim do ano de 1964 cerca 150 mil soldados americanos combatiam nas selvas do Vietnã, apoiados por aproximadamente 500 helicópteros (para os quais foi construído o maior heliporto do mundo), centenas de tanques ultra-modernos e um porta-aviões da 7ª Frota. Os norte-americanos tinham por objetivo a realização de uma guerra clássica, embora rápida e fulminante, não poderia causar problemas internos e nem abalar o equilíbrio internacional. Segundo Vizentini, ‘‘além dos objetivos geopolíticos de Washington na Ásia e do combate ao comunismo, a guerra visava aterrorizar as revoluções do Terceiro Mundo, reforçar a hegemonia americana sobre seus próprios aliados, além de dar vazão à indústria armamentista e à economia dos Estados Unidos’’.[2]

Em fins de 1964, a Frente Nacional de Libertação promove um ataque bem-sucedido contra as forças norte-americanas, resultando na baixa de vários soldados. Isso faz

[2] MAGNOLI, Demétrio. *O Mundo Contemporâneo: Relações Internacionais 1945-2000*. São Paulo: Moderna, 1996, p. 64.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

com que os EUA estendam os ataques também ao norte, na República Democrática do Vietnã. Em fevereiro de 1965, caças norte-americanos bombardeiam duramente o Norte do Vietnã, no que ficou conhecido como Operação ‘‘Rolling Thunder’’.

Os soldados norte-americanos além de extremamente bem-equipados, ainda contavam com aproximadamente 60 mil homens da Nova-Zelândia, Filipinas, Austrália e Coréia do Sul, armados parcialmente pelos EUA. Não obstante, a simples presença norte-americana já desmoralizava o Regime do Vietnã do Sul (sob o comando do general Nguyen Van Thieu), pois evidenciava uma incapacidade de resolução dos problemas internos no plano institucional, ao passo que os vietcongues não contavam com auxílio de soldados soviéticos nem chineses. Esse fato já aumentava a credibilidade internacional da República Democrática do Vietnã como nação agredida, bem como reforçava a causa nacional no plano interno.

Na verdade, a superioridade militar norte-americana sobre um território pequeno impunha novos problemas, pois as operações se concentravam inicialmente em parte do Laos e no Vietnã do Sul, onde, devido expulsões e bombardeios, ocorreu um fenômeno de urbanização forçada. Caracterizada pela *Time*[3] como ‘‘a cidade das 100 mil prostitutas’’, a cidade de Saigon passa de 500 mil habitantes no início da escalada norte-americana para aproximadamente 4 milhões na época da unificação. Quando os bombardeios no norte se tornam freqüentes, Vo Nguyen Giap (líder do comando estratégico revolucionário e uma das figuras mais importantes da guerra) resolve desencadear o que ficou conhecido como a *guerra total do povo inteiro,* que consistia na mobilização de toda a população no exercício militar.

Sabendo que armar a população sem preparo militar não era suficiente, Giap concentrou-se em treinar adequadamente grupos de ‘‘milícias’’ que, aprendendo a tática do inimigo, poderiam adaptá-la à ‘‘guerra popular’’, tornando eficaz o ataque de poucos contra muitos. Assim, com o auxílio dos países socialistas, Giap conseguiu formar tropas de elite e

[3] VIZENTINI, Paulo Fagundes. *A Guerra do Vietname: descolonização e revolução*, Porto Alegre: editora da Universidade/UFRGS, 1991, p.65.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

modernizar relativamente seu exército, utilizando também táticas de guerrilha aprendidas durante o tempo que passou na China.

A Guerra de Guerrilha adotada pelos vietcongues tinha por objetivo desestabilizar o adversário, já que, estando em desvantagem numérica, seria impossível manter uma guerra regular com frentes de combate. Logo, os guerrilheiros se dividiam em pequenos grupos hierarquizados relativamente autônomos, pois, não podendo ser regularmente abastecidos, tomavam para si mesmo essa responsabilidade (utilizando os recursos da região) e contavam com a ajuda da população local. Além disso, tinham como tática a realização de ataques rápidos feitos por grupos com alta mobilidade, o que era possível graças ao profundo conhecimento do terreno.

Outra característica marcante foi a construção de túneis subterrâneos (que possibilitavam um ataque à retaguarda do inimigo), armadilhas na floresta e utilização de armas leves, como lanças e estacas, com a intenção não propriamente de matar o adversário, mas causar um desgaste psicológico e desestabilizar toda a tropa. Essas táticas funcionaram muito bem, pois não é novidade que os soldados norte-americanos não estavam preparados para uma guerra não-convencional num terreno desconhecido e sobreviver na floresta combatendo um inimigo quase invisível, que aparecia e sumia por baixo da terra.

Em maio de 1967 os guerrilheiros se misturam à população camponesa e constroem um túnel em volta de toda base aérea de Bien Hoa, abrigando um homem com um morteiro em cada buraco. Num dado momento, atiram ao mesmo tempo para todos os lados, provocando enormes danos aos EUA (como 27 aviões destruídos em poucos minutos). Esse episódio muda a tática norte-americana do *Search and Destroy* (procurar e destruir) para a *Clear and Hold* (limpar e ocupar). O General Westmoreland, que assumia o comando do exército norte-americano, promove várias operações, sem muito sucesso no entanto.

1.3 O desfecho

Em 1º de fevereiro de 1968, os vietcongues desencadeiam a Ofensiva do Tet (no ano novo lunar) sobre aproximadamente 36 cidades sul-vietnamitas, ocupam a embaixada norte-americana, atacam o palácio presidencial em Saigon e o Alto-Comando norte-

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

americano. Nessa ofensiva morreram mais de 20 mil vietcongues, mas, o que significaria uma derrota tática no plano militar, se mostrou uma grande vitória política. É após esse episódio que os EUA percebem que a guerra não estava fácil de ser vencida, de modo que os vietcongues eram capazes de atacar simultaneamente diversas áreas no Vietnã do Sul.

Enquanto isso, nos EUA, a ‘‘guerra televisionada’’ trazia imagens de jovens soldados americanos voltando em caixões, e aumentava fortes pressões de movimentos contra a guerra. As finanças norte-americanas apresentavam quedas expressivas devido às despesas com a guerra (que chegava a 250 bilhões de dólares), e a popularidade do presidente Lyndon Johnson caía a níveis muito baixos. Inicialmente em *campi* de universidades, as manifestações foram progressivamente incrementadas pelo movimento negro (sob a liderança de Martin Luther King) e outros movimentos sociais (como o movimento feminista), ganhando as ruas. Adotando uma postura altamente pacifista com o slogan *‘‘make love, not war’’,* surge um amplo movimento de contra-cultura*,* que se estendeu mundo afora inclusive no Brasil, com manifestações contra a ditadura, em 1968, e na França, no mesmo ano. Esses jovens que deixavam suas famílias para viver em comunidades, usavam roupas coloridas e cabelos compridos, faziam artesanato e ouviam rock, adquiriram um inegável poder de influência na sociedade de consumo e até mesmo na política de Washington, como evidenciam Henry May, da Universidade da Califórnia, e Neil McMillen, da Universidade do Mississipi[4]:

> Tipicamente, os rebeldes culturais e políticos dos tumultuosos anos 60 eram filhos de pais bem-educados, brancos, de classe média e estudavam nas universidades mais cosmopolitas e prestigiosas. (...) Com o tempo, parte da afetação cultural e das drogas da revolução da juventude viria a ser adotada amplamente, e não apenas pelos jovens. Mais fundamental que tudo, a contra-cultura produziu um impacto duradouro sobre as atitudes norte-americanas em relação a assuntos importantes como sexo, casamento, trabalho, lazer, carreira e guerra.

[4] SELLERS, Charles; May, Henry; MCMILLEN, Neil R. *Uma Reavaliação da História dos EUA*. Tradução: Ruy Jungmann. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1990, p.411.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

Com a popularidade em baixa, o presidente Johnson desiste da reeleição e, em 1969, é eleito o republicano Richard Milhous Nixon com a promessa de ‘‘trazer os rapazes de volta’’ (com a estratégia da ‘‘retirada honrosa’’), no que ficou conhecido como a ‘‘vietnamização’’ do conflito. Nessa fase de retirada, o presidente Nixon e seu Secretário de Estado Henry Kissinger tentam uma ofensiva diplomática visando melhorar as relações com a República Popular da China e a União Soviética. Em 1971 o general Nguyen Van Thieu é reeleito no Vietnã do Sul, desencadeando violentos protestos nas ruas de Saigon. A fase de retirada duraria aproximadamente cinco anos, e seria considerada a etapa mais violenta da guerra. A essa altura, os EUA bombardeavam, também, algumas regiões do Laos e do Camboja, numa tentativa de destruir estradas que serviam para abastecer o exército norte-vietnamita.

Em julho de 1972, eclode o escândalo de *Watergate*, no qual cinco pessoas ligadas ao partido republicano são flagradas fotografando documentos e instalando escutas telefônicas no edifício onde ficava a sede do partido democrata. Em meio a um clima tenso, o presidente Nixon renuncia e Gerald Ford assume a presidência. Pressionado pela população e politicamente derrotado nos campos de batalha, o governo norte-americano assina o Acordo de Paris (1973), pelo qual Washington retiraria suas tropas, mas continuaria apoiando o exército sul-vietnamita. Uma última investida do movimento revolucionário em 1975 selou a vitória dos guerrilheiros, que tomaram Saigon e reunificaram o país no ano seguinte.

Para compreender os filmes feitos durante da década de 80 – e que serão objeto de análise – é fundamental ter em mente a figura de um homem: o quadragésimo presidente dos Estados Unidos da América.

1.4 Ronald Reagan

Ronald Reagan nasceu em 6 de fevereiro de 1911, numa pequena cidade do Illinois. Iniciou-se no rádio e foi para Hollywood em 1937, onde firmou uma sólida carreira no cinema, participando de aproximadamente de 50 filmes. Presidiu o ‘‘*Screen Actors Guild*’’ e o ‘‘*Motion Pictures Industrial Council*’’, adentrando em seguida à carreira política. Durante os anos 50 desempenhou importante papel nas investigações sobre influência

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

comunista em Hollywood (colaborando com o Comitê Parlamentar de Investigação de Atividades Antiamericanas), no período do Macarthismo, conhecido como *caça às bruxas*.

Foi governador da Califórnia e, em 1980, logrou a presidência dos EUA, derrotando o democrata Jimmy Carter. Seu governo Foi marcado por um endurecimento nos discursos contra os comunistas, de modo que aumentou significativamente seus investimentos no Pentágono e na CIA. Deu uma guinada na política econômica, reduzindo os impostos e tentando ampliar o poder aquisitivo da população. Durante sua gestão, a economia cresceu, enquanto a política de bem-estar social sofreu restrições.

No plano externo, Reagan abandonou a política de direitos humanos de Jimmy Carter e adotou uma política intervencionista ao redor do mundo, cujo principal foco talvez tenha sido a América Central. Em 25 de outubro de 1983, tropas estadunidenses ocuparam a ilha de Granada, derrubando os generais que haviam deposto o primeiro-ministro Maurice Bishop.

Cortou uma ajuda financeira de 8 milhões de dólares à Nicarágua, acusando o país de colaborar com a União Soviética (a que Reagan se referia como ‘‘Império do Mal’’), e o ameaçou de bloqueio naval. Tentou impedir o fornecimento de gás natural soviético para a Europa Ocidental, e iniciou a instalação de mísseis de médio alcance na Europa. Apostou alto no projeto *Guerra nas Estrelas*, que consistia num gigantesco escudo aeroespacial antimísseis, de modo a anular um suposto ataque nuclear soviético.

Apoiou uma flexibilização das normas trabalhistas, de forma que as empresas pudessem contratar, demitir ou transferir trabalhadores com maior liberdade, reduzindo custos e ganhando condições de investir, por exemplo, em novas tecnologias. Sobre a política de Reagan, o historiador Eric Hobsbawm escreveu[5]:

> A cruzada contra o ‘‘Império do Mal’’ a que – pelo menos em público – o governo do presidente Reagan dedicou suas energias destinava-se assim a mais como uma terapia para os EUA do que como uma tentativa prática de reestabelecer o equilíbrio de poder mundial. [...] A Guerra Fria reaganista era dirigida não só contra o ‘‘Império do Mal’’ no exterior, mas contra a lembrança de F. D.

[5] HOBSBAWM, Eric. Era dos Extremos: o breve século XX: 1914 – 1991. São Paulo: Companhia das Letras, 1995, p. 245.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

> Roosevelt em casa: contra o Estado do Bem-estar Social, e contra qualquer outro Estado interventor. Seu inimigo era tanto o Liberalismo (a ‘‘palavra iniciada com L’’ usada com bom efeito em campanhas eleitorais presidenciais) quanto o comunismo.

Ainda segundo Hobsbawm, o governo de Reagan era de uma direita ideológica comprometido com uma forma extrema de egoísmo comercial e *laissez-faire*, cujo resultado seria visto alguns anos depois, na década de 90: aumento do desemprego e da inflação, crise na indústria e aumento da violência.

Em sua gestão, a CIA retomou suas atividades de sabotagem no exterior, incluindo a venda secreta de armas ao Irã (arquiinimigo dos EUA), enquanto financiava milícias (formadas muitas vezes por traficantes) para derrubar o regime socialista na Nicarágua da Frente Sandinista de Libertação Nacional, escândalo que ficou conhecido como ‘‘Irã-Contras’’[6].

Seu governo (entre 1981 e 1989) foi marcado pelo conservadorismo que incluiu, além de pesados investimentos na indústria bélica, também investimentos em propaganda política. De certo modo, os filmes que serão analisados poderiam ser considerados como ‘‘a cara da Era Reagan’’, como será constatado no capítulo 3. Em seguida, será tratado do desenvolvimento do conceito fundamental para a análise dos filmes, que é o conceito de ideologia.

[6] FARIA Ricardo de Moura; Miranda, Mônica Liz. *Da Guerra Fria à Nova Ordem Mundial*. São Paulo: Contexto, 2003, p. 52.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

2. A IDEOLOGIA

Nesse capítulo será mostrada a concepção acadêmica do conceito de ‘‘ideologia’’ e seu desenvolvimento (a partir de Marx) no campo político, bem como sua utilização institucional – focada nos meios de comunicação de massa - através dos Aparelhos Ideológicos de Estado (Althusser). Além disso, será feita uma caracterização do cinema como produto mercadológico e sobre como o registro áudio-visual esconde a ideologia, baseando-se na sofisticação do discurso (Slavoj Zizek).

2.1 O Conceito de Ideologia

O termo ‘‘ideologia’’ foi utilizado a princípio pelo filósofo francês Destutt de Tracy, no final do século XVIII, com o objetivo de descrever uma ciência que se ocuparia da análise sistemática das idéias e sensações (de caráter fortemente positivista). Segundo ele, já que não podemos conhecer as coisas em si mesmas, mas apenas as idéias derivadas das sensações que temos delas, se analisássemos essas sensações de modo sistemático obteríamos uma base segura para todo conhecimento científico. Deste modo, essa ‘‘ciência das idéias’’ deveria ser positiva, útil e passível de exatidão rigorosa, tornando-se a base de todo conhecimento (já que este envolveria a combinação de idéias), como a lógica, a moralidade, a gramática e ‘‘a maior de todas as artes, isto é, a arte de regular a sociedade de tal modo que o ser humano encontraria ali o maior auxílio possível e, ao mesmo tempo, o menor desprazer de sua existência’’[7].

Quando de Tracy publicou seu *Éléments d’Idéologie,* em meados de 1803, estava convencido da idéia de que o ser humano era mais um tipo de espécie animal, parte da realidade material assim como outras espécies, e acreditava, inclusive, que a ideologia era parte da Zoologia, esboçando um total projeto de naturalismo. Quem de fato utilizou o conceito de ideologia com a política pela primeira vez foi Napoleão Bonaparte que, contemporâneo aos trabalhos de Tracy, viu ali uma ameaça a seus anseios autocráticos,

7 THOMPSON, John B. *Ideologia e Cultura Moderna: Teoria social crítica na era dos meios de comunicação de massa*. 3ª Ed. Petrópolis: Vozes, 1999, p.45.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

considerando a ideologia como a negação de uma arte política astuta, sendo apenas uma doutrina especulativa abstrata que desconhecia a realidade das atividades políticas.

Simultaneamente, já havia uma leva de escritores e filósofos (principalmente franceses) interessados no uso progressivo da razão para a construção do conhecimento, enquanto denunciavam erros e vícios do Antigo Regime. Ao procurar uma explicação racional para tudo, rejeitavam os métodos tradicionalmente aceitos, que eram embasados na religião e nos privilégios, por exemplo. Deste modo, ao atacar com veemência a intolerância religiosa, a injustiça e a desigualdade, construíram uma base sólida para abrir caminho a novos tempos de liberdade e primazia da razão. Discussões a parte, o fato é que o conceito de ideologia surgiu como uma tentativa de desenvolver os ideais do Iluminismo naquele contexto de revoltas políticas e sociais que marcaram o nascimento das sociedades modernas e permaneceu ligado à idéia da emancipação dos povos e da compreensão racional do mundo.

2.2 A Ideologia Marxista

No entanto, foi com Karl Marx que o conceito assumiu um tom mais crítico e instrumental, pois foi incorporado a um marco teórico referencial e utilizado na formulação de um programa não apenas político, mas também econômico e filosófico. Foi após Marx tomar conhecimento sobre os trabalhos dos ideólogos de Tracy e dos ‘‘jovens hegelianos’’ que escreveu, em companhia de Engels, a obra *A Ideologia Alemã* (1845). Nela, Marx critica o excesso de importância atribuído às idéias, que, segundo os adeptos de Hegel, seriam autônomas e funcionariam como o motor da história.

> Como os ideólogos, também os jovens hegelianos estavam trabalhando sob a ilusão de que a batalha real que deveria ser travada era uma batalha de idéias e que, assumindo uma atitude crítica diante das idéias recebidas, a própria realidade poderia ser mudada. (...) As visões dos jovens hegelianos são ‘‘ideológicas’’ no sentido que elas valorizam demasiadamente o valor e o papel das idéias na história e na vida social.[8]

[8] Idem, ibidem, p.50.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

Desta forma, o conceito de ideologia adquiriu uma conotação pejorativa, pois, para Marx, as idéias não podem ser consideradas como processos autônomos e tampouco antecedem o curso da história; ao contrário, são determinadas pelas condições sociais da vida, ou seja, são construídas de acordo com a realidade dos meios de produção. Fazendo um parâmetro do estudo das idéias e as relações entre as classes, Marx e Engels viram que, no sistema de produção capitalista, as coisas se davam de uma maneira peculiar, nunca antes vista. Enquanto nas sociedades anteriores as relações classistas estavam permeadas por laços religiosos e questões de honra e dignidade, no capitalismo essas relações tradicionais foram destruídas, de modo que as relações se dariam de maneira muito mais visível e transparente, pois o indivíduo (que está envolvido diretamente no processo de produção) é confrontado com uma percepção mais arguta de sua realidade. Assim, o desenvolvimento do sistema capitalista moderno fornece maiores condições para um entendimento mais claro a respeito das relações sociais e de seus antagonismos. E após o lançamento de *Manifesto Comunista*, fica evidente que Marx e Engels se referem à massa proletária subjugada que, compreendendo melhor sua posição no ‘‘jogo’’ das relações, poderia não só se tornar a classe dominante como também destruir a própria estrutura de classes, tarefa que, segundo eles, seria de interesse de toda a humanidade.

É interessante observar que Marx se refere em determinado momento a um conjunto de ‘‘espíritos’’, ‘‘ilusões’’ ou ‘‘idéias fixas’’ que permeiam a sociedade, despertando uma série de superstições e preconceitos. Seriam fenômenos sociais, construções simbólicas arraigadas na idéia de costume e tradição; são sutis e interferem diretamente nas atitudes e decisões das pessoas de modo a perpetuar símbolos e valores do passado, o que Thompson descreve como ‘‘processo de conservação social’’. Desta forma, essa concepção latente veria o conceito de ideologia como ‘‘um sistema de representações que servem para sustentar relações existentes de dominação de classes através da orientação das pessoas para o passado em vez de para o futuro, ou para imagens e ideais que escondem as relações de classe e desviam da busca coletiva de mudança social’’.[9] Essa definição é importante porque demonstra a existência de um ‘‘movimento’’ político-social interessado em impedir

[9] Idem, ibidem, p.58.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

o progresso e qualquer tipo de mudança, tentando perpetuar um modelo sistêmico particular baseado no enaltecimento da tradição.

Mas como manter unificada uma sociedade tão desigual e muitas vezes injusta como a sociedade capitalista contemporânea? Para responder a isso, encontramos sustentação no fenômeno da reprodução social, que é organizada pelo Estado e sustentado pela ideologia. Essa reprodução social não se restringe a reprodução das relações sociais, mas também dos meios de produção, das condições materiais da vida social, das crenças e valores socialmente aceitos e da ideologia dominante. Para isso, o Estado utiliza o que Louis Althusser chamou de Aparelhos Ideológicos de Estado (AIE). É necessário ressaltar que Althusser, além de grande defensor de Marx, foi também marcado pelo Estruturalismo e, ao formular uma teoria marxista sobre a ideologia explicando como as relações de produção são reproduzidas, preenche o que muitos autores (como John Lechte[10], por exemplo) viram como um vácuo nos escritos de Marx. E por identificar os artifícios do Estado (os AIE) para manter a dominação através da ideologia, ele se torna fundamental para a compreensão do presente trabalho.

2.3 Os Aparelhos Ideológicos de Estado

No entanto, julgo fundamental explicitar um dos conceitos de ideologia em Althusser, quando afirma que ‘‘a ideologia é uma representação da relação imaginária dos indivíduos com suas condições reais de existência’’. E ao se perguntar o porquê da necessidade humana de transpor-se imaginariamente de suas condições reais de existência, ele chega à seguinte conclusão[11]:

> Há portanto uma causa para a transposição imaginária das condições de existência reais: essa causa é a existência de um pequeno grupo de homens cínicos que assentam sua dominação e sua exploração do ‘povo’ sobre uma representação falseada do

[10] LECHTE, John. *50 Pensadores Contemporâneos Essenciais: Do Estruturalismo à Pós-Modernidade*. Rio de Janeiro: Difel, 2002, p. 54.

[11] ALTHUSSER, Louis. *Aparelhos Ideológicos de Estado: Nota sobre os Aparelhos Ideológicos de Estado*. 9ª Ed. Rio de Janeiro: Graal, 1985, p. 86.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

> mundo, imaginada por eles para subjugar os espíritos pela dominação de sua imaginação.

É pertinente notar a conotação de algo ilusório (ou falso, imaginário) que o conceito adquiriu em Marx, e é preservado por Althusser; essa idéia da representação falseada da realidade será muito explorada nas análises fílmicas. Dito isso, podemos retomar os Aparelhos Ideológicos de Estado.

Esses aparelhos não se restringem às instituições públicas ‘‘formais’’ (e repressivas), como o governo, o exército ou a polícia. Estende-se, também, às instituições privadas, como a Igreja, a escola, os partidos, a instituição familiar, os sindicatos, as instituições jurídicas e os meios de comunicação (incluindo a mídia impressa, o rádio, a televisão, as belas artes e o cinema). Segundo ele, tanto o aparelho ideológico quanto o aparelho repressivo do Estado funcionam através da violência e da ideologia. No entanto, a diferença básica entre os dois é que no caso do aparelho ideológico o funcionamento se dá primeiramente através da ideologia, enquanto no aparelho repressor a força é sempre predominante; é importante ressaltar que mesmo o aparelho repressor necessita da ideologia para manter sua própria coesão interna, como no caso do exército (hierarquia) ou da polícia militar. Sobre os AIE públicos ou privados, Althusser ponderou[12]:

> O domínio do Estado lhe escapa, pois este está ‘‘além do Direito’’: o Estado, que é o Estado da classe dominante, não é nem público nem privado, ele é ao contrário a condição de toda distinção entre o público e o privado. Digamos a mesma coisa partindo dos nossos Aparelhos Ideológicos do Estado. Pouco importa se as instituições que os constituem sejam ‘‘públicas’’ ou ‘‘privadas’’. O que importa é o seu funcionamento.

Assim, a ideologia se sobressai em relação a outras distinções, sendo instaurada pelo Estado e expressada materialmente por seus aparelhos ideológicos. Essa perspectiva de Althusser demonstra ser ainda atual e bastante apropriada, pois além de identificar os artifícios do Estado, adequa-se à possibilidade de fazer análises, por concentrar-se sobre a expressão de práticas institucionais específicas de uma sociedade.

---

[12] ALTHUSSER, Louis. *Aparelhos Ideológicos de Estado: Nota sobre os Aparelhos Ideológicos de Estado*. 9ª Ed. Rio de Janeiro: Graal, 1985, p. 69.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

Entre os AIE identificados por Althusser, nos focaremos em uma determinada forma de instituição, ou seja, no aparato da mídia e nos instrumentos de comunicação em massa, em especial, a indústria cinematográfica. As práticas institucionais relacionadas à indústria cinematográfica também estão inseridas numa dimensão própria da sociedade capitalista, que é a mercadológica.

No modo de produção capitalista, todos os produtos compartilham da lógica de mercado, ou seja, estão ligados à idéia de oferta, demanda e consumo. Portanto, podemos perceber dois níveis de atuação articulada dentro da indústria cinematográfica: o ideológico e o mercadológico. No caso do cinema, nos situamos no universo da indústria cultural, onde o produto mercadológico toma uma acepção mais sofisticada, já que se trata de um conjunto de informações que circulam carregando consigo uma mensagem elaborada (um discurso).

Nesse caso, a informação e a mensagem (enquanto produto mercadológico) transparecem com maior limpidez a articulação entre a ideologia e o mercado, como, por exemplo, em um filme hollywoodiano distribuído em vários países, com o objetivo de exaltar determinado modelo cultural que se julga melhor e mais avançado modelo de sociedade. Voltamos aqui a já explicitada sustentação do fenômeno da reprodução social por parte do aparato ideológico. Determinada informação audiovisual será, então, utilizada para justificar a continuidade deste modelo por sua suposta excelência e para também justificar sua superioridade em relação a outros modelos, a fim de perpetuar posições de poder. E como mercadoria, ela será vendida e consumida.

No entanto, quando se trata de ‘‘vender’’ idéias e visões de mundo, o produto deve ser melhor trabalhado no sentido de não deixar suspeitas quanto à confiabilidade da informação. Para isso, pode-se pensar no que Marx chama de ‘‘fetichismo do objeto de consumo’’, onde seres vivos são transformados em coisas (ou mercadorias) e as relações sociais referentes ao fator de produção seriam reduzidas a uma quantia objetiva; coisas assumiriam forma de seres vivos[13]. Isso já diz respeito à própria lógica do mercado no mundo capitalista.

---

[13] GUARESCHI, Pedrinho A. *Comunicação e Poder: A presença e o papel dos meios de comunicação de massa estrangeiros na América Latina*. 10ª Ed. Petrópolis: Vozes, 1994, p. 18.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

Ampliando-se essa noção, determinadas informações são trabalhadas como objeto de consumo (daí a indústria cultural) e, para isso, simplificam elementos dentro de seu próprio discurso através, por exemplo, do uso de estereótipos, em nome da "confiabilidade". Essas reduções são comuns quando se trata de meios que utilizam o registro áudio-visual, não muito interessados em promover a reflexão dos que recebem a informação por eles veiculada.

2.4 A Sofisticação do Discurso Ideológico

Conforme essas reduções de determinados padrões de imagem alcançam o lugar comum – processo que ocorre mais rapidamente no mundo globalizado - e se tornam clichês, sua recepção vai se amortecendo em relação aos efeitos de "confiabilidade" e fórmulas mais sofisticadas passam a ser requeridas. De modo que Slavoj Zizek, filósofo esloveno marcado pelo Pós-Estruturalismo, afirma no livro *Um Mapa da Ideologia*[14]:

> Hoje em dia, no capitalismo tardio, quando a expansão dos novos meios de comunicação de massa permite, ao menos em princípio, que a ideologia penetre efetivamente em todos os poros do corpo social, o peso da ideologia como tal diminui: os indivíduos não agem da forma como agem em função, primordialmente, de suas crenças ou convicções ideológicas – ou seja, a reprodução do sistema, em sua maior parte, contorna a ideologia e confia na coerção, nas normas legais e do Estado e assim por diante.

No entanto, ainda segundo Zizek, através da diminuição do peso ideológico percebida no campo do amortecimento dos efeitos de "confiabilidade" da informação, o que vem acontecendo é uma terceira fase de reatualização do que chamamos ideologia, onde residiria a sofisticação discursiva mencionada acima[15]:

> Primeiro, os mecanismos da coerção econômica e da norma legal sempre 'materializam' propostas ou crenças que são

[14] ZIZEK, Slavoj. *Um Mapa da Ideologia*. Rio de Janeiro: Contraponto, 1996, p. 20.

[15] Idem, ibidem., p. 20.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

> intrinsecamente ideológicas (o direito criminal, por exemplo, implica a crença na responsabilidade pessoal do indivíduo ou a convicção de que os crimes são um produto das circunstâncias sociais). Segundo, a forma de consciência que se adapta à sociedade 'pós-ideológica' do capitalismo tardio – a atitude cínica e 'sensata' que advoga a 'franqueza' liberal em matéria de 'opiniões' (todo mundo é livre para acreditar no que bem quiser, isso só diz respeito à privacidade), que desconsidera as expressões ideológicas patéticas e segue apenas motivações utilitaristas e/ou hedonistas – continua a ser, *strictu sensu*, uma atitude ideológica: implica uma série de pressupostos ideológicos (sobre a relação entre os 'valores' e a 'vida real', sobre a liberdade pessoal etc) necessários à reprodução das relações sociais existentes.

Em primeiro lugar, essa citação demonstra a atualidade de Althusser, em sua abordagem da materialização da ideologia através dos AIE, quando demonstra as práticas que a vivenciam através das instituições formais, o que podemos ver no exemplo da indústria cinematográfica. Além disso, a citação menciona uma forma de consciência hoje muito divulgada que utiliza o argumento sobre a liberdade pessoal no sentido de seguir motivações hedonistas, o que se aplica muito bem à indústria cultural, principalmente do entretenimento. O filme distribuído globalmente exaltando determinado modelo cultural nacional passa, hoje em dia, por simples obra de entretenimento, despretensiosa, inocente.

Ampliando essa noção, o sociólogo Renato Ortiz chega a imaginar uma ''cultura internacional popular'', dada a lógica do mercado, quando haveria uma substituição da ética do trabalho pela ética do lazer, cujo sustentáculo é o mercado consumidor[16]. Portanto, ao analisar como o consumo e a memória nacional (do país produtor) se entrelaçam, Ortiz se convence de que, na sociedade capitalista industrial, não basta que os produtos sejam fabricados; é fundamental que sejam difundidos e consumidos em larga escala. Desta forma, a relação entre o produtor e o receptor da idéia, se torna quase uma cumplicidade onde fica caracterizada, por parte do receptor (consumidor), uma adesão ao que Armand Mattelart chamou de *prazeres solitários*[17]*:*

---

[16] ORTIZ, Renato. *Mundialização e Cultura*. 2ª Ed. São Paulo: Brasiliense, 1994. P. 136.

[17] MATTELART, Armand. *Comunicação-Mundo: História das idéias e das estratégias*. 2ª Ed. Petrópolis: Vozes, 1994. P. 279.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

> (...) o consumidor é, na reorganização da livre empresa, uma peça central. É, ao mesmo tempo, como ‘‘co-produtor’’, um dos elos do processo de produção e, enquanto representante do povo-mercado, o pedestal do processo de legitimação da concepção neoliberal da sociedade. Com efeito, não se trata de qualquer consumidor, mas de um consumidor soberano em suas escolhas em um mercado livre. (...) Refém e álibi, esse consumidor desempenha, com efeito, um papel principal no palco da *democratic marketplace;* é seu cidadão.

Um bom exemplo disso seriam os filmes de ação - que serão objeto de análise no próximo capítulo - estão bastante inseridos neste contexto. Geralmente são classificados como entretenimento inocente, com cenas de violência em determinados ambientes que poderiam ser definidos como composições variadas acerca do mesmo tema. A recepção dos filmes de ação e sua apreciação como simples entretenimento implicaria, portanto, numa atitude "cínica", que demonstra maior nível de elaboração do que a simples aceitação da "expressão ideológica patética" que vem embutida nestes filmes, sob o pretexto da liberdade individual. Esse fato é bem ilustrado no artigo *Representação Política em 3-D,* de Luis Felipe Miguel, quando este afirma que, nas democracias liberais, o indivíduo não escolhe um representante para promover seus interesses; ao contrário, ele apenas reage diante das ofertas que o mercado político apresenta[18]. Pressuposto este que vale também para a mídia e suas ofertas.

Os lugares comuns nesse tipo de filme geralmente não escapam da classificação de "expressão ideológica patética", que são, na minha opinião, muito evidentes para uma platéia mais instruída e, no entanto, há um consenso geral de aceitação a partir do argumento da diversão, ‘‘hedonista’’. Assim, a própria defesa do entretenimento já implicaria em si uma atitude ideológica, utilizada para encobrir outra instância ideológica específica a favor de uma determinada visão de mundo hegemônica[19].

No entanto, em outro nível, enquanto algumas obras seguem sendo filmadas como entretenimento e, portanto, deixam transparecer estereótipos e clichês sem perder sua audiência "cínica", outros produtos se sofisticam na argumentação, como o dito a respeito

---

[18] MIGUEL, Luis Felipe. *Representação Política em 3-D: elementos para uma teoria ampliada da representação política*. São Paulo, v. 18, nº 51, 2003. Disponível em:< http://www.scielo.br>. Acesso em: 27 fevereiro 2008.

[19] Embora reconheça que a utilização de Gramsci seja importante quando se usa o termo ‘‘hegemonia’’, não irei utilizá-lo no presente trabalho. Não obstante, admito que o pensamento gramsciano possa ser bastante útil para trabalhos futuros.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

da “confiabilidade” da informação. Como conseqüência, temos formatos cada vez mais complexos e agradáveis. Também temos argumentos irrepreensíveis do ponto de vista da lógica formal, mas que não deixam de ser altamente ideológicos.

Em relação aos cenários geopolíticos dos filmes, estes vão se transformando conforme as décadas de sua produção, refletindo as situações correspondentes políticas em pauta conforme a época e melhorando seu poder de argumentação. Mesmo as séries – em que os filmes são lançados como 1, 2, 3 – passam por essas modificações, que também significam mais elaboração. Por exemplo, uma determinada ‘‘demonização’’ de um tipo étnico pode ser substituída por outro tipo mais humanizado, porém ainda assim encarado como inimigo (ou como inferior). As possibilidades são infinitas. O que não varia no conteúdo transmitido é aquele núcleo de uma proposta hegemônica que pretende estar disfarçada, mas que, na verdade, não é segredo para ninguém.

Encontramos nos épicos e filmes históricos ou ficções futuristas (que podem ser classificados como aventura e ação) um esquema semelhante. A narrativa em um tempo distante supostamente separaria estes filmes das questões políticas atuais. No entanto, o distanciamento ficcional no tempo é mais um mecanismo para encobrir questões atuais e ideológicas. Por exemplo, povos antepassados de determinados inimigos da nação hegemônica atual são representados como uma sociedade decadente e maligna em sua essência (filmes sobre as Cruzadas, os persas, os árabes, etc).

Tudo isso em função da maior credibilidade da informação. Assim como também ocorre com produções que descrevem conflitos recentes, como no caso da Guerra do Vietnã, que serão analisadas a seguir no terceiro capítulo.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

3. ANÁLISE DOS FILMES

Este capítulo é dedicado à análise dos filmes que exemplificam a idéia de sofisticação do discurso ideológico voltado para as massas. A análise será feita através das imagens, dos diálogos e das mensagens inferidas dos registros áudio-visuais procurando evidenciar a mudança do discurso em cada um dos filmes.

3.1 A escolha das narrativas

A série de filmes de ação que gira em torno do personagem John Rambo, um ex-combatente do Vietnã vivido nas telas por Sylvester Stallone, caracteriza-se como um produto cultural representativo da posição conservadora dos Estados Unidos durante a Guerra Fria em relação a um conflito geopolítico recente.

Tendo a guerra do Vietnã sido oficialmente encerrada em 1975, temos um intervalo de tempo de apenas sete anos até que o primeiro filme da série fosse lançado. A calorosa acolhida ao personagem Rambo tanto internamente nos Estados Unidos, como por um diversificado público internacional, o tornou um fenômeno de mercado. Em pouco mais de 2 semanas, o filme arrecadou U$75,8 milhões, tendo custado menos da metade disso (U$ 27 milhões).

Segundo a *Times* (24 de junho de 1985)[20], quebrou recordes de bilheteria em Beirute e nas Filipinas, e 25 empresas já tinham assinado contratos para distribuir objetos com a marca ‘‘Rambo’’, mesmo em países onde o filme ainda não tinha sido lançado. *Rambo* se torna relevante para nossa análise por ser um exemplo de “expressão ideológica patética” muito bem aceito, em contraponto a outras narrativas mais elaboradas, como no caso do filme ganhador de 4 Oscar*s Platoon* (1986), dirigido por Oliver Stone.

Platoon é considerado um dos grandes filmes sobra a Guerra do Vietnã, tendo ganhado além dos Oscars, um Urso de Ouro no Festival de Berlim, dois prêmios *BAFTA* e um prêmio da Academia de Cinema Japonesa. Seu orçamento foi de U$ 13,0 milhões e

[20] KELLNER, Douglas. *A Cultura da Mídia*. São Paulo: Edusc, 2001, p. 96-97.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

arrecadou U$ 137,0 milhões apenas nas bilheterias estadunidenses. Os filmes foram escolhidos para análise na monografia devido à importância que tiveram na época do lançamento, bem como o alcance global obtido que persiste até hoje (haja vista o recente lançamento de *Rambo IV*).

O terceiro filme da série Rambo não será analisado, pois se passa no Afeganistão, mudando o foco das intervenções no sudeste asiático, e iniciando a ingerência no Oriente Médio. Assim, os filmes *First Blood*, de 1982, e *First Blood – Part 2* (*Rambo I* e *Rambo II*), dirigidos por Ted Kotcheff e George Pan Cosmatos, e *Platoon* serão analisados sob uma perspectiva de crítica da ideologia.

3.2 Sinopses

No primeiro filme da trilogia *Rambo*, de 1982, John Rambo (Sylvester Stallone) é um veterano recém-chegado da Guerra do Vietnã que vai a uma pequena cidade (Hope) para encontrar um velho amigo, que serviu com ele no Vietnã. Ao chegar à casa depara-se com a esposa de seu amigo, que o informa sobre a morte do mesmo em decorrência de câncer. De lá, sai andando pela cidade à procura de ‘‘um lugar para comer’’ quando é abordado por um policial, que o escolta para fora da cidade, alegando vadiagem. Rambo retorna e é detido. Na prisão, sofre abuso das autoridades, o que o lembra das torturas sofridas nas mãos dos vietnamitas, levando-o a se rebelar e fugir para os arredores da cidade, numa região de floresta.

Assim, inicia-se uma caçada das autoridades locais à Rambo, que, munido apenas de sua faca e usando táticas de guerrilha, consegue escapar das tentativas de captura. O caso se torna conhecido nacionalmente, o que faz com que o Coronel Trautman (Richard Crenna), que o treinou, vá à cidade para tentar uma resolução mais amena, haja vista a dificuldade da captura de Rambo. Após ferir vários policiais e causar grandes danos na cidade, este enfim se rende, e, emocionado, culpa a sociedade por não tê-lo acolhido.

Na seqüência da trilogia (*First Blood - Part II*), Rambo está detido em uma prisão norte-americana (em decorrência de seus atos no filme anterior), quando recebe a visita do Coronel Trautman, que vem lhe fazer uma oferta: ir numa missão secreta ao Vietnã para resgatar soldados norte-americanos que estão detidos pelos vietnamitas. Em troca disso, receberia perdão presidencial e sua pena seria encerrada, além de poder se reintegrar ao

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

exército. Rambo aceita, e ao chegar ao Vietnã, se depara com o chefe de operações em exercício, Murdock, que se mostra um burocrata radical. No Vietnã, Rambo contaria com a ajuda de uma agente vietnamita aliada por quem se apaixona. Após a execução da agente pelos vietcongues, Rambo encontra e liberta, sozinho, os soldados norte-americanos mantidos em cativeiro.

O filme *Platoon* conta história de Chris Taylor (representado por Charlie Sheen), jovem idealista que larga a faculdade e se alista voluntariamente para combater no Vietnã. Chegando lá, depara-se com os sargentos Elias e Barnes: o primeiro, uma pessoa sensível e pacifista; o segundo, um assassino brutal. A guerra é narrada pelo soldado Taylor através de cartas enviadas constantemente para sua família. O filme foi escrito e dirigido por Oliver Stone, que foi combatente na Guerra do Vietnã.

3.3 *Rambo*

Douglas Kellner dedica um capítulo de seu livro ao tema, identificando o herói midiático à era Reagan. Nele descreve sinteticamente os filmes *Rambo 1* e *2*, situando esse segundo num conjunto de filmes relacionados ao Vietnã que surgiram no período (Era Reagan) e que exibem histórias de retorno de soldados veteranos ao Vietnã para resgatar norte-americanos prisioneiros ou desaparecidos.

Segundo Kellner[21], dois ciclos estariam em jogo em Rambo: o ciclo que aborda o retorno dos soldados desajustados, magoados e confusos e aquele em que estes se transformam em superguerreiros como forma de compensação pelo desfecho desonroso da guerra para os Estados Unidos. Essa reunião detectada por Kellner gera uma série de contradições observadas nos filmes, e que parecem tornar a ideologia patética mais aceitável e o personagem mais carismático.

A meu ver isso ocorre através da utilização de vários artifícios: presença de um protagonista ambíguo, narrativa distorcida (historicamente), técnicas de filmagem e diálogos impactantes. Apesar de o enfoque de Kellner ser voltado para os Estudos Culturais, (corrente de tradição inglesa que se consolidou a partir de Stuart Hall) ele será

[21] Kellner, Douglas. *A Cultura da Mídia*. São Paulo: Edusc, 2001, p. 88.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

útil no trabalho porque evidencia outros fatores importantes para nossa análise, que se concentra na tentativa de demonstração da supremacia política dos EUA por meio discurso cinematográfico.

Kellner destaca alguns aspectos ideológicos do personagem enquanto figura polissêmica, desde tentativas de conter um feminismo crescente através da valorização de um comportamento masculinista violento e militarizado, até a tentativa de situar em uma posição honrosa determinada classe trabalhadora de homens no país sem ‘‘acesso às instituições que possibilitam pensamento bem articulado e saúde mental”[22], ou seja, setores masculinos da sociedade, medianos, sem instrução suficiente, que são absorvidos pelos esportes ou pela vida militar como única via de auto-afirmação. Situa, assim, a figura do personagem nos conflitos de classe e de gênero, estando interessado particularmente em analisar operações ideológicas conservadoras que produzam sexismo, classismo e racismo (como se pode inferir dos filmes, a relação entre os soldados, por exemplo).

Em termos políticos, no sentido das relações que interessam ao presente trabalho, o autor caracteriza Rambo genericamente como conservador, porém com a apropriação de motivos contraculturais. Assim, o motivo contracultural do triunfo do indivíduo contra o sistema sofreria distorções no filme. Como se pode observar, este motivo é representado por um Rambo que se revolta contra o aparelho repressor do estado (a polícia) que persegue o ex-combatente como a um desajustado e marginal no primeiro filme. No segundo filme, o motivo se transforma numa desconfiança de Rambo (que depois se justifica) das forças armadas, sua burocracia e tecnologia. Essa apropriação corresponderia à valorização do inconformismo e do heroísmo individualista em favor do empreendedorismo da era Reagan.

Deste modo, o autor contribui para situar em linhas gerais a complexa imagem de Rambo, que será aprofundada aqui no sentido do desenvolvimento de uma postura cada vez mais hedonista (por parte do público) mediante uma expressão ideológica patética e de uma elaboração cada vez mais caprichada formalmente pela indústria cultural, mas que não exclui a ideologia. A aceitação massiva internacional de Rambo é descrita como “efeito Rambo” por Kellner, mas este deixa de desenvolver alguns pontos.

---

[22] Kellner, Douglas. *A Cultura da Mídia*. São Paulo: Edusc, 2001, p. 90.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

Quando Rambo chega à cidade, no início do primeiro filme, a câmera se foca num cartaz onde se lê ‘‘*Gateway to Holidayland – City of Hope*’’. Mais adiante, nos deparamos com a bandeira dos EUA, exibida em um ângulo de câmera de baixo para cima, conotando a idéia de superioridade (esse artifício de filmagem será largamente explorado nos filmes). Essa visão conduzirá a narrativa não apenas do primeiro filme como de toda trilogia: o mito de uma terra de esperança em oposição ao longínquo oriente pouco acolhedor e pouco civilizado. Essa oposição não se caracteriza somente como racial, mas, mais amplamente, como um embasamento para as intervenções estadunidenses no oriente.

Quase que imediatamente, o local da esperança se transforma em algo hostil para o soldado recém chegado. No entanto, surgem diversas indicações de identificação dessa hostilidade com o país inimigo de onde ele retorna. Há uma tentativa de espelhar o conflito já passado (no Vietnã) nesse novo lugar. Os abusos dos policiais são seguidos pelos *flashbacks* de Rambo sendo torturado no Vietnã. A alternância entre as imagens dos policiais (cometendo violência) e dos vietcongues sugere que estes estão sendo, de certo modo, comparados com os vietnamitas.

O ambiente montanhoso e inóspito (fora da cidade, caracterizando uma exterioridade à civilização) onde Rambo combate é uma menção às florestas asiáticas o que se confirma pelos *flashbacks* que ele tem. Mas o jogo de identificação não é tão simples assim; ele manipula inversões. São estas inversões que tornam o personagem tão aceitável.

John Rambo é inicialmente figurado pela polícia como um marginal, por declarações a respeito de seus cabelos compridos e a respeito de seu cheiro, comparado ao de um animal. Isso o aproxima dos *hippies* (e da contracultura) e dos vietnamitas ao mesmo tempo. Entendo que Rambo volta do Vietnã como se tivesse sido contaminado por ele.

Inicialmente, mantém uma postura contida e humilde (na sofrível interpretação de Stallone), evitando o conflito num primeiro momento. No entanto, num segundo momento, já identificado com o lado pacifista (proveniente dos movimentos de contracultura) e com os vietnamitas, Rambo se rebela e luta contra as autoridades. Somos levados a prever que ele desenvolverá a atitude de um rebelde contracultural, por ter sido renegado por sua sociedade após ter lutado numa guerra sem vitória e sem sentido. mas tudo se passa de outra forma.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

A luta reúne em Rambo lados supostamente inconciliáveis: ele luta contra as autoridades (que representariam a sociedade), opondo-se a elas por sua identificação com os hippies e os vietnamitas. Ao mesmo tempo, ele está lutando contra os vietnamitas que o torturaram, identificados com os policiais, evidenciando uma duplicidade na caracterização também dos policiais.

De modo que seu antigo coronel das forças armadas é, em relação aos policias, o contraponto que não o marginaliza nem o reprova em momento algum. Ao contrário, vem para acalmá-lo. Segundo a posição conservadora vigente em Washington no período de produção do filme, o Estado não abandona os veteranos. Logo, o coronel, como uma representação do Estado, irá apoiá-lo. Isso coloca Rambo como acima da lei, ou como a própria lei (como ele mesmo declara) quando combate na floresta. Isso talvez justifique a posição do governo dos EUA na época do conflito, como se pode ver no capítulo histórico.

Por outro lado, ao lutar para se defender Rambo continua identificado com o Vietnã, já que utiliza táticas vietcongues: poucos recursos em armas, geralmente tradicionais, habilidade para se locomover em floresta fechada e uso de armadilhas. Essa se transformará em sua principal marca durante toda série.

Aos poucos, Rambo se torna a própria figura da apropriação do Vietnã pelos Estados Unidos, por sua identificação com o Vietnã. Algo que ocorrerá também em *Platoon*, de modo menos evidente, disfarçado pela imparcialidade e pelo paternalismo do protagonista estendido aos soldados de seu pelotão, representantes dos segmentos desfavorecidos da sociedade norte-americana (os negros, os pobres, pessoas sem instrução) e até mesmo aos vietnamitas.

Mesmo Rambo estando identificado com o Vietnã, sua identidade é firmemente comprometida com o seu país de origem, o que nos permite ver as nuanças da apropriação: Rambo é um herói de guerra condecorado, um homem invencível que apenas quer ser amado pelo seu país, pelo qual morreria, como ele declara no final do segundo filme.

Apesar de possuir elementos vietnamitas na construção de seu personagem, Rambo performa uma vitória fantasiosa sobre o Vietnã (no segundo filme). Ao final do primeiro filme não encontramos uma vitória retumbante, mas esta não deixa de acontecer. Rambo se rende (quando poderia continuar lutando e causando mais estragos) e, apesar de detido em virtude dos danos materiais para a sociedade civil local - Rambo não fere nenhum civil não

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

pertencente ao aparelho repressor durante a ação, embora tenha tido oportunidade - ele é acolhido por Trautman, que o abraça, como se o Estado o recebesse de volta.

Ele será punido e, no segundo filme, será requisitado pelo estado justamente por possuir ‘‘habilidades vietnamitas’’. Rambo forma, assim, um modelo mítico de apropriação que justifica as intervenções dos Estados Unidos (utilizando o aparelho repressor do exército) em diversas localidades do oriente.

A série é, então, uma expressão ideológica conservadora a favor do militarismo. No primeiro filme, isso fica evidente pelas imagens que desde as cenas iniciais já demonstram um partido total da representação da superioridade dos EUA, como foi visto acima. A própria representação de um coronel justo, ponderado e irreprovável também expressa esse conservadorismo.

3.4 *Rambo II*

O segundo filme traz este mesmo coronel resgatando Rambo da prisão e de trabalhos forçados já na primeira cena, com a afirmação de que seu nome foi selecionado por um computador (fato estranho e impessoal) como o denominador da pessoa ideal para uma missão de rastreamento por causa de rumores a respeito da permanência de alguns prisioneiros de guerra estadunidenses em território vietnamita.

Estamos no momento do desenvolvimento da informática em plena década de 80. A narrativa do filme será então construída em torno de sinais da suposta superioridade tecnológica e informática dos Estados Unidos durante a Guerra Fria. Já nas primeiras cenas é apresentada uma central informatizada de onde são coordenadas as operações da missão de Rambo. Uma foto aérea com detalhes milimétricos de um campo vietnamita merece destaque num *close* prolongado, demonstrando a excelência da espionagem estadunidense.

Nessa exaltação da tecnologia também há um desenvolvimento do que descrevemos anteriormente como apropriação. As armas leves e a escassez de recursos – o que Kellner define como “indivíduo contra o sistema”[23] - se transformam em aparato de tecnologia sofisticada, como, por exemplo, um arco que lança flechas explosivas, que o ex-combatente

[23] KELLNER, Douglas. *A Cultura da Mídia*. São Paulo: Edusc, 2001, p. 90

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

passa a usar. O Rambo do primeiro filme, que lutava apenas com seu corpo, sua faca e o que lhe caía nas mãos, agora é introduzido no mundo da nova tecnologia em armas pelo coronel Trautman, quando este lhe adverte que terá de usar um equipamento que nunca usou antes e que dessa vez deverá "deixar a tecnologia realizar o trabalho" e não tentar fazer tudo sozinho. O coronel ainda acrescenta:

- Você pode se sentir totalmente seguro, pois temos as armas mais avançadas do mundo.

Rambo lhe responde:

- A mente é a melhor arma.

Isso demonstra a resistência de Rambo encarnando neste momento seu lado vietnamita. O coronel retruca que os tempos mudaram e Rambo, ainda resistindo, termina o diálogo friamente:

- Apenas para alguns.

Nesse momento, pode-se inferir que Rambo está afirmando que ele não mudaria, assim como o próprio Vietnã não mudaria. Ele simplesmente irá se adaptar à tecnologia, mas continuará num lugar inferior, subalterno.

Essa perspectiva se reforça, indiretamente, quando ele declara ser "descartável" para sua colega vietnamita que trabalha para os Estados Unidos, explicando que isso quer dizer que ninguém vai notar sua falta, se não comparecer a uma festa para a qual foi convidado. Rambo se auto-define como "gastável", uma peça no jogo, por ser um soldado.

O segundo filme também fornece mais informações sobre a identidade de Rambo. Sua data de aniversário é dois dias após 4 de julho – independência dos EUA - e sua origem é alemã e nativa norte-americana. A mistura de guerreiro e europeu é caracterizada por Murdock como explosiva. O estereótipo de dois povos vistos como guerreiros explicaria sua força nata e a origem indígena o legitima mais ainda como cidadão estadunidense.

Rambo também é caracterizado como perito em várias técnicas úteis em combate. Surge, assim, mais uma vez uma segunda faceta em Rambo. Enquanto ele se auto-define como alguém inferior e confiante apenas de suas forças enquanto homem "natural", os outros o definem como um herói com habilidade ímpar, adquirida em treinamento militar,

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

principalmente o coronel Trautman, que o chama de “pura máquina de luta com um único desejo: ganhar a guerra que algum outro perderia”.

Esse lado de identificação declarada com a invencibilidade (e com os Estados Unidos) faz composição com as imagens que o mostram usando várias armas – mas em contraponto continua também usando armadilhas - e derrotando todos que se opõem a ele. Este é o desenvolvimento da vitória fantasiosa no Vietnã, anunciado na primeira cena quando Rambo pergunta ao coronel:

- Senhor, vamos vencer dessa vez?

Trautman responde:

- Só depende de você.

Por outro lado, o Vietnã, agora realmente em cena, é filmado como se fosse um ambiente selvagem e exótico, com estátuas de Buda em ruínas. A fauna selvagem é alternada nas cenas com as ações perigosas dos vietnamitas. Assim que chega ao local, Rambo se depara com uma cobra que segura em suas mãos e depois solta, poupando sua vida. Esse animal selvagem, suposto símbolo de traição, aparece como a primeira recepção a Rambo, um réptil anfitrião, que simbolizaria o Vietnã como inimigo, mas também como o inferior que será poupado. Esse recurso pode ser considerado um clichê muito grosseiro. Mas se torna menos evidente quando logo depois de seu encontro com a cobra, Rambo faz contato com o agente que irá auxiliá-lo e que é uma mulher. A identificação da serpente com a mulher é imediata (baseando-se em uma perspectiva judaico-cristã), e essa mulher é uma vietnamita que passou para o lado dos EUA. Poderia se inferir a mensagem de que o Vietnã é algo inferior e traiçoeiro que seria poupado e englobado pelos EUA.

Mais tarde, a mulher se apaixona por Rambo e o salva, declarando em seguida sua vontade de “ir morar na América, viver uma vida pacata”. Depois, ela literalmente se oferece para ser levada, após beijar Rambo, e quando ele a aceita, responde, como numa negociação: “Você fez uma boa escolha”. No entanto, esse amor será impossibilitado porque os vietcongues a metralham e ela morre nos braços de Rambo, pedindo para ele não a esquecer.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

Os outros vietnamitas são grosseiramente caracterizados como funcionários subalternos dos soviéticos. Os “piratas” que os levam para o campo suspeito aparecem com armas com inscrições russas, e seu comandante usa boina militar com estrela e se embebeda o tempo todo. É curioso notar a garrafa de bebida que ele entorna, pois um ângulo claro da câmera mostra que é *JB*, um tradicional uísque norte-americano, sugerindo a superioridade dos produtos estadunidenses, já que mesmo o ‘‘inimigo’’ os consome. Os militares vietnamitas que protegem o cativeiro dos prisioneiros norte-americanos escravizados levam uma vida libertina, que é sugerida pela presença de prostitutas. Quando Rambo é capturado por estes, amarrado e mergulhado num tanque de imundície, os próprios militares russos que entram em cena caracterizam isso como um método vulgar e selvagem.

Os russos também são caricatos, como o personagem do coronel Podovsk. A imagem de suas botas o anuncia. Ele designa a todos como camaradas e se declara um igual a Rambo, porém em lado oposto. Sempre polido e irônico, mesmo durante as sessões de tortura, ele chama a atenção de Rambo para o fato de que este foi abandonado pelas pessoas que tenta proteger.

Neste filme Rambo também fala um pouco mais sobre o que lhe ocorreu no filme anterior. Declara para sua companheira de missão que quando chegou aos EUA encontrou outra guerra em andamento, uma espécie de guerra silenciosa contras os soldados que voltaram, uma guerra que não se vence.

Todo esse ressentimento no segundo filme se volta para outro representante da sociedade americana que se opôs a Rambo, o burocrata Murdock, que deseja encerrar logo as questões pendentes depois do armistício acabando de uma vez com quaisquer prováveis situações conflituosas, mesmo que para isso tenha de sacrificar alguns desaparecidos que ficaram para trás e poderiam estar aprisionados sofrendo maus tratos, ignorando sua presença.

O objetivo de Murdock é colocado como mesquinho, pois alguns setores do governo não desejavam pagar pelo resgate (U$ 4,5 bilhões de reparação ao Vietnã) de seus cidadãos em território inimigo, segundo a narrativa. Ele se opõe às ações de Rambo para salvar os soldados e é desmascarado como mentiroso pelo próprio Rambo.

No entanto, Murdock levanta um argumento irrefutável durante o filme, quando discute com o coronel Trautman (representando o Estado), no momento em que este

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

descobre que se deseja sabotar a missão se esta for resgatar os prisioneiros. Murdock argumenta que pagar o resgate seria financiar uma guerra dos vitecongs contra os aliados vietnamitas dos EUA. Ou seja, a ação não se caracteriza como simplesmente mesquinha, mas como política a favor de encerrar prováveis conflitos. Coronel Trautman declara que o valor de um homem norte-americano é maior que o de recomeçar uma guerra (o que já é uma contradição em si, pois recomeçar uma guerra seria lançar mais americanos ao campo de batalha). Este é o representante do discurso belicista da Era Reagan apoiado por Rambo, que tenta provar que a guerra não seria vã.

A tecnologia, aqui, também sofre uma duplicidade simbólica, quando se alia a Murdock. Ele é o burocrata que pode "reprogramar os computadores" (numa fala de Trautman), que pode manipular a informação. Murdock declara: "nós somos a máquina". Rambo, depois de conseguir o feito de resgatar os prisioneiros com Murdock tentando sabotá-lo, vai até a base onde está Murdock e metralha toda a central de computadores. Mais uma vez se repete afigura do herói solitário contra o sistema.

O diálogo final demonstra isso. Trautman diz:

- A guerra, tudo que aconteceu pode ter sido errado, mas não odeie seu país por isso.

Rambo responde:

- Odiar? Eu morreria por ele!

E termina declarando que seu maior desejo era que o país amasse os combatentes que deram tudo que tinham por ele, tanto quanto eles o amam.

3.5 *Platoon*

Platoon foi um filme premiado cuja pretensão era a de ser um drama realista, se comparado com os filmes de ação e entretenimento na linha de Rambo. Nele os soldados não são invencíveis, muitos se ferem, sofrem e morrem ou desempenham serviços menores e sujos. Outros deixam a desejar quanto a seu equilíbrio mental (como no caso do soldado Bunny, que tem prazer em matar), caráter e idoneidade em relação aos próprios companheiros. Porém o que pretendia des-romantizar a guerra a acaba romantizando ainda

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

mais. A presença de maior realismo quanto à violência e maior fidelidade histórica numa quase autobiografia, que afasta o filme de ser uma expressão ideológica patética (ainda nos termos de Zizek, conforme capítulo 2), termina se tornando instrumento para outra construção de idéias muito parecidas com as dos filmes de ação.

Pode-se começar descrevendo alguns indícios da permanência de exotização do Vietnã no filme. Nas cenas iniciais dentro da floresta, também vemos uma cobra – quando a exibição da fauna selvagem e perigosa poderia se mostrar diferente, com animais menos carregados de sentido. Embora o ataque de formigas venenosas a Taylor seja um exemplo de fauna menos exotizada, o filme não consegue dispensar a imagem da serpente e de répteis. Também aparecem estátuas de Buda em ruínas, elementos já constituintes do estereótipo do Vietnã. Inclusive encontramos um lagarto subindo na estátua, o que junta os dois símbolos: a peçonha e a decadência.

Os soldados estadunidenses são humanizados, mas os soldados vietnamitas não. Sua presença é notada em primeiro lugar pela apresentação de um cadáver de vietnamita desfigurado, sem rosto, algo sem vida, sem subjetividade. Quando são confrontados aparecem apenas nas sombras ou correndo ao longe, sem identidade nenhuma. A identidade só é permitida a uma aldeia de camponeses que recebe a visita do pelotão de Taylor.

Aliás, a cena que supostamente deveria demonstrar uma auto-crítica dos EUA, exibindo as violências sem razão de ser dos soldados para com os desprotegidos habitantes da aldeia, termina por justificar a sua ação. Metros antes de alcançar a aldeia, o pelotão encontra o corpo do soldado Manny, um de seus companheiros, morto depois de ter sofrido algumas “atrocidades” por parte dos vietnamitas (provavelmente na aldeia). A câmera não se detém sobre o corpo o que não permite uma reflexão e logo depois os soldados caem sobre a aldeia com fúria. Esse movimento rápido termina fazendo o público se identificar com a raiva dos soldados, justificando-os.

O momento em que o próprio protagonista é levado a agredir um jovem aldeão com problemas mentais se justifica por toda sua história pessoal dentro da narrativa (ele é o idealista ponderado e paternal) e pela pressão momentânea tão bem construída no filme, a qual lhe dá direito a um momento de fraqueza (afinal, haviam matado seu amigo). Os soldados sofrem tanto que parecem sofrer até mais que os civis que estão atacando.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

Assim, problemas específicos relativos à guerra e às posições políticas dos envolvidos são lançados numa universalidade construída ou num jogo maniqueísta. No segundo caso temos o personagem de Barnes. Toda a maldade de um soldado numa situação específica de guerra fica concentrada apenas sobre ele. Seu contraponto é a figura inverossímil de Elias, com um nome de profeta que o sacraliza em primeira instância. Elias é o soldado bom. Ambos são considerados como pais de Taylor no final do filme.

Elias se solidariza com os soldados recém chegados e inexperientes que costumam ser colocados na linha de frente, para que os melhores e sobreviventes sejam poupados – numa versão grosseira da "lei do mais forte". Ele se oferece para diminuir o peso que Taylor carrega quando este passa mal, impede Barnes de torturar os aldeões e até critica os EUA numa cena memorável. Nela Elias afirma não acreditar no que faz e que os EUA irão perder a guerra. Taylor não consegue acreditar nessa "premonição" e exclama:

- ''Ora vamos! Você realmente acha isso? Nós?!'' e Elias coloca sua reflexão em termos de compensação e equilíbrio, afirmando que os EUA vêm maltratando outros povos por tanto tempo que chegou a hora de receberem um troco.

Mesmo na tentativa de autocrítica, o filme deixa algumas lacunas, o que comprova uma imersão na ideologia da supremacia estadunidense. Elias coloca tudo em termos de equilíbrio universal e não menciona a incompetência tática e o desconhecimento do território vietnamita. A não admissão de uma derrota genuína também é o discurso do protagonista Taylor que acredita que a perda foi conseqüência da divisão interna dentro do exército estadunidense, representada no filme pela oposição dos personagens Barnes e Elias. Esses diálogos que lançam os problemas na universalidade são reforçados pelos atos de heroísmo em combate contra os inexpressivos vietnamitas. Há uma recusa em se encarar e em apresentar causas palpáveis, com a desculpa de uma perspectiva do soldado imerso na confusão da realidade imediata da guerra, atenuada pelo ambiente inóspito das florestas do Vietnã (conforme evidenciado no capítulo histórico).

A cena em que Taylor impede o estupro de uma menina aldeã vietnamita toma mais o sentido de uma redenção do personagem (que representa todos os soldados) quando exclama: "Ela é um ser-humano!". Logo depois, os soldados aparecem carregando crianças vietnamitas no colo, ao saírem da aldeia e queimando-a. Entre o estupro e o acolhimento

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

tudo se torna justificável na torturante situação de guerra onde os vietnamitas não têm direito à subjetividade e ao protesto (sequer suas falas são traduzidas).

A confiança na corte marcial estadunidense apresentada pelo filme é um dos exemplos que mais o aproxima da série *Rambo*. Depois das atrocidades cometidas contra os aldeões e de algumas mortes de vietnamitas, os soldados se preocupam com o fato de seus superiores tomarem conhecimento de "mortes ilegais" o que produziria uma corte marcial para julgar os casos. Isso não justifica de forma alguma a guerra intervencionista. Nenhum soldado seria julgado por matar inimigos ou suspeitos de colaborar com estes. É justamente essa situação que configura a agressão e a guerra. Essa preocupação parece fora de lugar.

Barnes é a representação do próprio estado ao afirmar "Quando a máquina quebra, nós quebramos". Embora seja caracterizado como maligno, continua sendo invencível. Ele foi ferido sete vezes e sobreviveu. A certa altura, um soldado do pelotão (Rhah) afirma que Barnes "não foi feito para morrer, a única coisa que pode matar Barnes é Barnes", ou seja, pode-se inferir que somente os EUA podem superar os EUA – o que também ocorre com a representação de Rambo combatendo a sociedade norte-americana no primeiro filme. O próprio Barnes afirma: "Eu sou a realidade". O que parece querer dizer num primeiro momento que o lado ruim da guerra é a realidade, mas que também é uma afirmação da invencibilidade do lado ruim. Mais uma vez, a supremacia dos EUA é reafirmada. Mesmo tendo sido abatido, foi um exemplo de sobrevivência e resistência em contraste com a pálida participação vietnamita.

A última fala do filme é um reforço da perspectiva universalista que desvia atenção do problema geopolítico palpável e da responsabilidade dos EUA em suas intervenções. Taylor declara:

- Eu penso, agora, olhando para trás, nós não lutamos contra o inimigo. Nós lutamos contra nós mesmos e o inimigo estava em nós. Nós, sobreviventes, temos obrigação de reconstruir e ensinar o que aprendemos. E tentar encontrar bondade e sentido na vida.

Esse tipo de interiorização é totalmente improdutível para uma postura mais reflexiva e questionadora. Apaga completamente o papel dos vietnamitas, como se fossem um joguete para fazer os EUA pensarem sobre sua própria violência, sem levar em

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

consideração os outros povos – sendo que esta é justamente a causa de seus atos de violência.

3.6 Identificação dos estereótipos

Segundo o conceito de Althusser, a função predominante do cinema hollywoodiano poderia ser classificada como ideológica, ou seja, este pode ser pensado como um Aparelho Ideológico de Estado cultural, fazendo parte do corpo de instituições que representam os AIEs. Ele pode vir a funcionar por uma espécie de repressão simbólica, muito atenuada e pouco clara. Apesar de mais complexo, ele se reúne aos outros AIEs sob uma mesma ideologia dominante, nesse caso a que justifica as tentativas de dominação territorial ou mercadológica dos EUA em um âmbito geopolítico.

Há uma interação entre este tipo aparelho da informação e os aparelhos repressores da sociedade norte-americana, tanto na política interna quanto na política exterior. Isso fica mais claro quando se trata do cinema hollywoodiano de ação e de guerra. Este tipo de entretenimento é produzido como garantia da manutenção e reprodução de valores dominantes não só para um público leigo, como inclusive para o aparelho repressor do exército norte-americano. Além disso, justifica a dominação para um público estrangeiro. Pessoas que, talvez, só conheceriam a guerra segundo o relato de Hollywood.

Isso ocorre através de estereótipos que são criados para serem absorvidos e reproduzidos por um grande público, jogando com oposições entre bem e mal, aprovável e reprovável, inferior e superior. Conforme Althusser, neste tipo de aparelho, a lei ou o que é requerido pela classe dominante não pode ser ditado e há alguma margem para a flexibilidade das contradições e para alguma resistência por parte das classes e povos explorados.

Conforme o produto ideológico se torna muito óbvio para um público cada vez mais informado e ‘‘treinado’’ na linguagem audiovisual, uma maior sofisticação no discurso passa a ser exigida. O jogo das oposições fica mais complexo, e o objetivo de reproduzir uma posição dominante passa à tentativa de manobrar cada vez mais eficientemente as contradições. O objetivo é criar um suporte simbólico para as ações políticas.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

Ao mesmo tempo, esse tipo específico de cinema de larga distribuição, é produzido de acordo com as questões políticas que marcam cada período histórico. Rambo e *Platoon* foram produzidos durante a era Reagan, imediatamente posterior ao final da Guerra do Vietnã, um período político conservador para a sociedade norte-americana em que havia a necessidade de se respaldar certos tipos que surgiam na sociedade e de se incorporar outros.

Por exemplo, os soldados que tinham retornado e precisavam ser reincorporados na sociedade e o contingente de jovens sem oportunidades de instrução que precisava ser absorvido pelo exército. O próprio quadro do exército precisava ter sua moral levantada após a derrota. Também os contestadores da contracultura que esboçaram alguma contestação política precisavam ser adequados aos novos tempos, conforme explicitado no capítulo histórico.

Essa classe de pessoas já havia se tornado figura conhecida através dos acontecimentos e da repercussão da mídia na década de 70. Havia necessidade de se reproduzir um contraponto nas representações da sociedade norte-americana através de figuras heróicas e patrióticas, que levantassem auto-estima da sociedade em favor dos valores dominantes. Também era necessário amenizar a contestação que não pôde ser contida e que criou novos valores para a sociedade (contracultura) através de uma espécie de legitimação voltada para os valores dominantes, num ato de apropriação.

Por exemplo, a contestação será representada (portanto sua imagem foi aceita e incorporada no discurso) como pueril, inocente, pouco efetiva, a rebeldia de uma geração mais jovem sem maiores conseqüências. Rambo carrega consigo insígnias de contestação (por exemplo, cabelos compridos, faixa), mas é altamente patriótico e a favor do exercício militar. Quando, em seu próprio discurso, como foi visto na análise acima, ele se questiona do sentido de ser guerreiro, o faz de modo "inocente" e inferiorizante (''sou descartável''), o coronel Trautman reafirma, logo em seguida, sua essência de guerreiro.

No caso de *Platoon*, os contestadores também estão presentes e são caracterizados como um grupo à parte que reúne os inferiores da sociedade estadunidense, que utiliza as mesmas insígnias (bandanas, diferenças no vestuário) e fazem uso da maconha. Sua aparição tem a justificativa da fidelidade histórica, mas a representação em si os diminui indiretamente, minimizando sua contestação. Este grupo, que é liderado por Elias, é classificado como "fraco" pela contraposição com a figura invencível de Barnes, que acaba

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

matando o próprio Elias. Tanto em *Rambo* como em *Platoon*, o tipo do contestador será carregado pelo próprio tipo do soldado herói, numa mistura de transtorno e heroísmo.

Além dos soldados e dos contestadores um terceiro tipo também está colocado em evidência, os estrangeiros, no caso vietnamitas, aliados ou inimigos, conforme os blocos da Guerra Fria. Os vietnamitas surgem como figuras a serem explicadas, afinal os EUA estiveram em guerra com eles em outro território e aqueles estiveram em pauta para a imprensa durante um longo tempo. O lugar do inimigo lhes é, assim, designado, sempre apresentados em coletivo, como agressores sem face, também como libertinos ou corpos inertes mas, sobretudo, inferiorizados, mesmo em relação aos russos.

As figuras femininas do Vietnã são toleradas. Rambo tem uma companheira vietnamita que embora seja uma agente é frágil e sonha com a América. Taylor salva uma garota do estupro em *Platoon*. Ambas figuras dependem de um soldado americano para se manter em segurança e a salvo (um recado para os movimentos feministas crescentes nos EUA?). A disputa interna é sugerida como causa da derrota, mas jamais a habilidade do inimigo. Em *Platoon*, este é mostrado como o tipo que precisa de assistência, quase um disfarce para justificar uma dominação. O estereótipo dos vietnamitas oscila entre relações de inimizade e relações que mostram sua falta de autonomia e a necessidade de uma interferência como se esta fosse um auxílio.

Ainda há a figuração da voz das forças armadas estadunidenses (um aparelho repressor) a partir de personagens hierarquicamente superiores aos soldados, ecoando a voz do próprio Estado. É o caso do coronel Trautman, sempre falando por último, jamais sendo colocado em questão (é um personagem que quase escapa das contradições) e a quem Rambo permanece leal até o fim. Em *Platoon*, embora isso seja dissolvido e se torne mais complexo, essa voz vem através de Barnes, ao declarar que quando a máquina quebra os soldados também quebram, ou seja, para sobreviver numa guerra é preciso manter a estrutura sem questioná-la. Com essa frase, ele justifica o assassinato de Elias (sugerindo Elias como uma dissidência prejudicial em termos coletivos), para os outros personagens e para o público, saindo da situação específica de homicídio para passar a valores universais de sobrevivência.

O burocrata Murdock representa uma ponte entre o aparelho repressor e o ideológico. Negociações a respeito do resgate financeiro e de dívidas de guerra, o

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

parlamento, insinuações de corrupção e falsidade, a parafernália tecnológica, tudo isso orbita em torno de seu personagem. Ele está no lugar de interação entre as forças armadas e as outras instituições estatais.

A própria tecnologia é um personagem à parte, em *Rambo*, e mais secundário em *Platoon*. Rambo utiliza armamentos cada vez melhores, mas destrói a tecnologia em informação, quando esta simboliza a falsidade de Murdock. Ambos, *Rambo* e *Platoon*, utilizam a metáfora da máquina para definir a invencibilidade e um valor estadunidense, já que eles (os EUA) de fato tiveram importante papel no desenvolvimento do aparato tecnológico.

Todos estes estereótipos são usados nas narrativas em função de reproduzir uma estrutura de dominação através das imagens e diálogos, de como as coisas deveriam ser ou devem ser vistas, dentro da qual os EUA criam justificativas para as ações do aparelho repressor das forças armadas, principais mantenedoras de uma posição de força dos EUA. Surgem, assim, imagens ideais dos soldados, novos valores de contestação da sociedade são apropriados em função da guerra e do conservadorismo através dessas imagens, inclusive habilidades vietnamitas em combate (performadas por Rambo, um ex-combatente).

É pertinente notar, inclusive, os agradecimentos que aparecem ao término de dois filmes (*Rambo I* e *Rambo II*), que são direcionados ao exército estadunidense, ao Senado e a vários Ministérios, como o do Interior, o do Turismo e o da Pesca, além de ao Departamento de Estado. Isso poderia sugerir que os filmes são obras de ficção respaldadas por órgãos estatais e, portanto, suas narrativas não poderiam se desvincular completamente das posições oficiais nos assuntos do Estado. Esses agradecimentos também estão relacionados com a exibição de armamentos pertencentes ao aparelho repressor das forças armadas estadunidenses, o que reforça, mais uma vez, os filmes como representação deste aparelho aprovada oficialmente pelo Estado.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

CONCLUSÃO

O presente trabalho se destinou a identificar os instrumentos que o Estado utiliza para reproduzir estereótipos e tentar justificar determinadas ações, no caso, os EUA e sua posição a respeito da Guerra do Vietnã. Os filmes escolhidos foram analisados sob uma perspectiva do conceito de ideologia e seu desenvolvimento a partir de teóricos marxistas como Louis Althusser.

O conceito althusseriano de Aparelhos Ideológicos de Estado foi utilizado como sustentação da tese, pois vejo como a melhor maneira de tratar os filmes norte-americanos escolhidos para a análise, que foram produzidos no contexto da Era Reagan. Foi de importância fundamental a utilização de obras da corrente marxista que tratam da ideologia e da reprodução das relações de dominação, que tentariam sempre sustentar pontos de vista da classe dominante, ou daqueles que detêm os meios de produção.

No sistema capitalista moderno, as grandes corporações ditam diversos padrões de ‘‘modo de vida’’ para continuar produzindo e alcançar a maior margem de aceitação possível para vender seus produtos, de acordo com sua conveniência. Esse mercado obviamente engloba também os meios de comunicação de massa em todas as instâncias, desde a produção até a distribuição das informações que serão veiculadas.

Desta forma, é muito importante tratar o cinema hollywoodiano também como expressão de mais um produto mercadológico, conforme visto no capítulo teórico. As idéias passadas a partir desse cinema não são apenas propaganda oficial e ideológica, mas uma atividade altamente lucrativa de venda de idéias com fins a uma larga distribuição mundializada. A partir dos planos ideológico e mercadológico que permeiam a indústria cinematográfica hollywoodiana, a análise de obras de cunho tendencioso produzidas no período específico da Guerra Fria tornou possível a identificação de uma amostra de estereótipos que são utilizados em função da reprodução de relações dominantes.

Portanto, é possível concluir que, ao se ver o cinema sob o pretexto da liberdade individual, ou com uma perspectiva hedonista (de prazeres solitários, nos termos de Mattelart), acaba-se absorvendo toda uma gama de conteúdo político tendencioso que demonstra apenas uma visão dominante, através de instituições privadas de cunho empresarial ligadas à indústria cinematográfica em interação com órgãos estatais.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

Assim, foi procurado evidenciar ao máximo todas as apropriações por parte do Estado na utilização de seus Aparelhos Ideológicos, identificando os clichês e os estereótipos que permearam os filmes sobre a Guerra do Vietnã produzidos pelo cinema hollywoodiano na década de 80.

Este trabalho se limitou à análise de uma amostra de filmes de guerra produzidos nos EUA (com larga escala de distribuição) e de sua representação de conflitos da Guerra Fria. As presentes identificações de estereótipos poderiam ser desenvolvidas num estudo mais amplo que incluiria as representações de conflitos da década seguinte o que poderia confirmar um modelo de representação hollywoodiano (relativamente oficial) para intervenções dos EUA na política exterior, no qual o conceito de hegemonia em Gramsci poderia ser bastante útil.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

6. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALTHUSSER, Louis. *Aparelhos Ideológicos de Estado: Nota sobre os Aparelhos Ideológicos de Estado*. 9ª Ed. Rio de Janeiro: Graal, 1985.

FARIA, Ricardo de Moura; Miranda, Mônica Liz. Da *Guerra Fria à Nova Ordem Mundial*. São Paulo: Contexto, 2003.

GUARESCHI, Pedrinho A. *Comunicação e Poder: A presença e o papel dos meios de comunicação de massa estrangeiros na América Latina*. 10ª ed. Petrópolis: Vozes, 1994.

LECHTE, John. *50 Pensadores Contemporâneos Essenciais: Do Estruturalismo à Pós-Modernidade*. Rio de Janeiro: Difel, 2002.

KELLNER, Douglas. *A Cultura da Mídia*. São Paulo: Edusc, 2001.

MAGNOLI, Demétrio. *O Mundo Contemporâneo: Relações Internacionais 1945-2000*. São Paulo: Moderna, 1996.

MATTELART, Armand. *Comunicação-Mundo: História das idéias e das estratégias*. 2ª ed. Petrópolis: Vozes, 1994.

MIGUEL, Luis Felipe. *Representação Política em 3-D: elementos para uma teoria ampliada da representação política*. São Paulo, v. 18, nº 51, 2003. Disponível em:< http://www.scielo.br>. Acesso em: 27 fevereiro 2008.

ORTIZ, Renato. *Mundialização e Cultura*. 2ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.

SELLERS, Charles; May, Henry; McMillen, Neil R. *Uma Reavaliação da História dos EUA*. Tradução: Ruy Jungmann. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1990.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

THOMPSON, John B. *Ideologia e Cultura Moderna: Teoria social crítica na era dos meios de comunicação de massa*. 3ª ed. Petrópolis: Vozes, 1999.

VIZENTINI, Paulo Fagundes. *A Guerra do Vietname: descolonização e revolução*. 2ª ed. Porto Alegre: Editora da Universidade/UFRGS, 1991.

ZIZEK, Slavoj. *Um Mapa da Ideologia*. Rio de Janeiro: Contraponto, 1996.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com