

Universidade Federal de Goiás
Faculdade de Comunicação e Biblioteconomia

LILEAN CURY DE REZENDE BASTOS

A SEDUÇÃO DAS GUERRAS NAS TELAS DO CINEMA
UMA ANÁLISE SOBRE HOLLYWOOD E A DISSEMINAÇÃO DE MENSAGENS IDEOLÓGICAS
DURANTE A SEGUNDA GUERRA MUNDIAL E A GUERRA FRIA

Goiânia
2007

LILEAN CURY DE REZENDE BASTOS

A SEDUÇÃO DAS GUERRAS NAS TELAS DO CINEMA
UMA ANÁLISE SOBRE HOLLYWOOD E A DISSEMINAÇÃO DE MENSAGENS IDEOLÓGICAS
DURANTE A SEGUNDA GUERRA MUNDIAL E A GUERRA FRIA

Trabalho de Conclusão de Curso
apresentado ao Curso de
Comunicação Social - habilitação
em Jornalismo da Universidade
Federal de Goiás, para a obtenção
do grau de Bacharel.

Orientador: Prof. Dr. Lisandro
Nogueira

Área de concentração: Cinema e
Política

Goiânia
2007

LILEAN CURY DE REZENDE BASTOS

A SEDUÇÃO DAS GUERRAS NAS TELAS DO CINEMA
UMA ANÁLISE SOBRE HOLLYWOOD E A DISSEMINAÇÃO DE MENSAGENS IDEOLÓGICAS
DURANTE A SEGUNDA GUERRA MUNDIAL E A GUERRA FRIA

Monografia defendida à Faculdade de Comunicação de Biblioteconomia como requisito parcial para obtenção do grau de bacharel em em Comunicação Social – habilitação em Jornalismo, aprovada em _____, de dezembro de 2007, pela Banca Examinadora constituída pelos seguintes professores:

Prof. Dr. Lisandro Nogueira - UFG

Prof. Ms. Eduardo Horácio - ALFA

Resumo

A presente monografia visa analisar o poder do cinema como instrumento de propagação de mensagens de cunho ideológico. O foco do estudo são filmes hollywoodianos, já que o trabalho parte da premissa de que existe uma cultura de massa que objetiva atingir o maior número possível de espectadores, em que se encaixa Hollywood. A narrativa clássica, presente na maior parte dos filmes norte-americanos contribui favoravelmente para a fácil compreensão do grande público e, portanto, os filmes seriam um poderoso agente na disseminação de uma ideologia, apresentada na trama de forma simples e maniqueísta, sempre situando bem o espectador na trama. Para melhor elucidar os mecanismos utilizados para a propagação ideológica, foram escolhidos dois períodos conflituosos da história mundial – Segunda Guerra Mundial e Guerra Fria – já que se pressupõe que em épocas de guerras ou embates há uma necessidade maior de reiterar no imaginário coletivo os símbolos políticos da nação. Dentro desses dois períodos mencionados, foram selecionados dois filmes para análise: *Um punhado de Bravos* e *Os Boinas Verdes*.

Palavras chave: Cinema – política – ideologia – guerra -Hollywood

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	5
1- PROPAGANDA IDEOLÓGICA	8
2- CINEMA ARMA DE PROPAGANDA	10
2.1- O DITADOR DE IMAGENS E A MONTAGEM	10
2.2- A GRANDE GUERRA E A EMERGÊNCIA DO CINEMA	13
3- SUPREMACIA DE HOLLYWOOD	16
3.1- FÁBRICA DE SONHOS E DE ESTEREÓTIPOS NA SEGUNDA GUERRA	24
3.2- A EXPERIÊNCIA DA GUERRA FRIA	18
4- ANÁLISE FÍLMICA	31
4.1- UM PUNHADO DE BRAVOS	34
4.2- OS BOINAS VERDES	38
5- CONCLUSÃO	48
REFERÊNCIAS	51
ANEXOS	53

Introdução

O cinema não é inocente. A afirmação é do prefácio do livro *Cinema e Política*, de Leif Furhammar e Folke Isaksson (1976, p.6). Simples mensagens, relacionadas ao posicionamento do herói e do vilão numa trama, podem dizer muita coisa, além da luta mostrada do bem contra o mal.

Por ter se tornado ao longo do século XX uma importante indústria para os Estados Unidos, que influenciou e ainda influencia grande parte do mundo, sobretudo o ocidente, com suas produções, Hollywood é o foco de análise deste trabalho. A partir da premissa de que há uma cultura de massa permeada pelo capitalismo e Hollywood se encontra justamente onde esta concepção é mais forte, é perfeitamente inteligível o porquê de as mensagens propagadas nos filmes americanos buscarem retratar os moldes da sociedade que os produziram, visando lucros e a satisfação geral.

Para o autor francês Edgar Morin (1990), uma cultura constitui um aglomerado complexo de normas, mitos, imagens e símbolos que penetram o indivíduo em sua intimidade e, assim, estrutura e orienta suas emoções. A cultura de massa surgiu nos Estados Unidos e teve seu maior impulso logo após a Segunda Guerra Mundial, quando a supremacia norte-americana atingiu grande parte do globo, exportando ícones culturais e uma ideologia política aos países sob a efígie do capitalismo.

Hollywood, ou a “Fábrica de Sonhos”, termo que sugestivamente também a designa, visa um denominador comum dentro do público receptor. Ela se adapta ao público, para que seus filmes e, conseqüentemente suas mensagens, tenham maior adesão.

O posicionamento de vários países, e em particular do Brasil, alinhados com a política americana, delineou, com o início da Guerra Fria, um crescimento da influência militar, econômica e cultural norte-americana dentro de seus territórios. Na ordem mundial da bipolarização, dificilmente uma nação conseguiria se manter neutra. Abertos às “exportações” de maneiras de enxergar a realidade política, seja da União Soviética ou dos Estados Unidos, os países automaticamente estavam abertos a receber suas culturas.

Na maior parte do mundo ocidental se fez valer o *american way of life*. Livros, música e o cinema em questão, foram recheados de mensagens com ideologia americana, o capitalismo, o individualismo e os prazeres da vida moderna advindos do consumismo. Essa cultura estava sob uma estratégia de aproximação e reafirmação dos países alinhados. O entretenimento oferecido pela cultura de massa tende a ser extremamente agradável à sociedade em geral e faz uso de instrumentos visuais e auditivos, criando um espetáculo e,

assim, seduzindo o público e o conduzindo à identificação com as opiniões e sentimentos veiculados.

O cinema, que durante muito tempo representou um divertimento barato, acessível à maior parte da sociedade, não fugia à regra de propagar uma visão de mundo condizente com a ideologia dominante dos Estados Unidos. Antes mesmo do reforço de alianças políticas que a bipolarização delineou, muitos filmes foram produzidos com o intuito de realizar uma política da boa vizinhança com países latino-americanos. Carmem Miranda então visitou os filmes hollywoodianos e o mundo Disney veio ao Brasil com a figura do Zé Carioca.

O grande sucesso das bilheterias americanas além fronteiras pode ser explicado pela universalização dos sentimentos e dos personagens mostrados, fruto da cultura de massa, que visa o lucro máximo. A fórmula palatável dos filmes induz o apego aos heróis, a aversão aos vilões, e sempre o espectador é bem situado quanto às suas emoções no desenrolar da trama, identificando, na maioria das vezes, com facilidade o protagonista e o antagonista.

Nesse contexto, o espectador é orientado pela linguagem cinematográfica, que engloba elementos presentes no filme, como as falas, movimentos da câmera, música, montagem, entre outros componentes, a seguir o proposto pelo diretor, que objetiva guiar as emoções do espectador com o desenvolver da trama. Esses recursos foram intensamente explorados com o intuito de gerar identificação cultural necessária para melhor adentrar nos mercados internacionais e ainda instilar adesão ou repulsão dos espectadores a uma determinada causa.

Durante os períodos conflituosos da história mundial, a propaganda ideológica maniqueísta seria ainda mais eficaz, já que a situação é mais propícia para apresentar o lado adversário como inimigo e caracterizá-lo como tal. Além disso, a causa nacional é sempre mostrada como verdade absoluta e não é fomentado na população questionamentos sobre a causa e seus interesses defendidos. Paulo Virilio (2005, p. 74) afirmou em seu livro *Guerra e Cinema* que a “primeira vítima de uma guerra é o conceito de realidade”. O autor ainda defende que a guerra promove uma espetacularização, e o cinema, por sua vez, se apropria desse momento, com sucesso.

A presente monografia analisa a transformação de Hollywood em uma indústria não só de sonhos, mas também de propaganda ideológica, alinhando o conteúdo de suas tramas aos interesses da época em que são produzidos, a fim de satisfazer o grande público e, em alguns momentos, servir claramente também aos propósitos do Estado.

Primeiramente, será abordada a questão da propaganda ideológica e sua adesão popular, a fim de explicitar os conceitos de uma difusão ideológica e transmutá-los para o universo do cinema. A utilização do cinema como arma de propaganda ideológica será

abordada no segundo capítulo, que fará uma breve análise da elevação categórica do cinema, antes visto como entretenimento para depois ser visto como instrumento político e de guerra. Ainda nesse capítulo, será abordada a transformação de Hollywood em uma indústria cinematográfica de âmbito internacional.

Com o objetivo de salientar a transformação das tramas hollywoodianas em sintonia com mudanças políticas, sociais e culturais, o terceiro capítulo apresentará um apanhado de filmes que tiveram grande aceitação nas bilheterias e representaram a ideologia política condizente com as respectivas épocas em questão: durante a Segunda Guerra Mundial e na Guerra Fria.

A fim de realizar uma reflexão sobre o poder de manipulação e a identificação de artifícios e estratégias das estruturas que compõem um filme de propaganda ideológica, o capítulo quatro aborda a análise de dois filmes representativos para as épocas citadas acima. A partir desse ponto, os dois filmes selecionados, *Um punhado de bravos* e *Os Boinas Verdes*, são usados como objetos de análise para exemplificar os mecanismos utilizados por Hollywood para propagar uma mensagem de cunho ideológico. A análise foi precedida por uma breve explanação da situação histórica e política, presente no terceiro capítulo, imprescindível para se compreender o contexto e função social dos filmes em questão.

1- Propaganda Ideológica

Propaganda é a apresentação de algo ou uma idéia, numa tentativa de influenciar a opinião e pensamento de uma sociedade, de tal forma que as pessoas adotem a postura ou conduta idealizada por essa propaganda.

[a propaganda] emprega palavras ou outros símbolos veiculados pelo rádio, pela imprensa e pelo cinema. O escopo do propagandista é o de influir na atitude das massas no tocante a pontos submetidos ao impacto da propaganda [...] (DOMENACH, 2001, p.4).

A propagação de uma determinada ideologia tem a função de direcionar a maior parte das idéias e convicções dos indivíduos e com isso orientar e conduzir o seu comportamento social. De acordo com o sociólogo Nelson Jahr Garcia (1990, p.10), as mensagens de conteúdo de propagação ideológica apresentam uma versão da realidade a partir da qual se propõe a necessidade de manter ou transformar a situação na qual a sociedade se encontra, seja no âmbito político, econômico ou cultural.

Garcia (1990, p.12) ainda defende que a maioria dos produtos da indústria cultural que é oferecida a uma sociedade pode ser controlada de modo que o conteúdo de suas mensagens seja manipulado. Portanto, só seria possível ver, ouvir ou ler aquilo que interessa a um determinado sistema. O sociólogo acredita que as pessoas estão sujeitas a todos os tipos de propaganda ideológica nos mais variados momentos, sem que elas percebessem que essas mensagens podem interferir em suas opiniões. “Desse modo, são levadas a agir de uma ou outra forma que lhes é imposta, mas que parece por elas escolhida livremente.”

A propaganda ideológica foi empregada em diversas épocas, pelos mais variados grupos e líderes (GARCIA,1990). Seja para garantir o poder, manter o *status quo* ou provocar mudanças na sociedade – o intuito era sempre de conseguir envolvimento das massas para alcançar determinados objetivos e garantir a realização de certos interesses.

Para que haja adesão da maioria em busca de progresso, mudança ou defesa contra alguma ameaça, a idéia precisa ser bem difundida entre as massas. Se a sociedade não partilhar de idéias comuns, seria impossível coordenar, integrar e organizar lutas ou movimentos.

Uma vez definida a ideologia a ser propagada, ela deve servir de modelo de compreensão da realidade e guiar a conduta desde o indivíduo em particular a todo o grupo ao qual ele pertence. A partir daí, essa ideologia pode ser disseminada e, então, conhecida por vários membros de uma classe social ou até mesmo, toda uma sociedade.

Para conseguir uma maior adesão social à ideologia a ser difundida, a propaganda precisa adequar e adaptar as idéias ao contexto e às condições dos receptores. Nesse sentido, para atrair o máximo de atenção, a idéia precisa ser codificada de modo que a mensagem seja passível de ser compreendida. Uma forma comum de codificação de uma idéia é a simplificação, que pode ser maior ou menor de acordo com o grau de conhecimento dos receptores. Apenas o essencial de um conteúdo ideológico é difundido, ou seja, somente algumas idéias fundamentais são selecionadas para serem transmitidas e divulgadas.

Em todas as camadas sociais, seja através do rádio, jornal, cinema, televisão e arte em geral, as mensagens propagandistas podem ser amplamente utilizadas para provocar comoção e adesão dos receptores de sua mensagem. De acordo com Jean-Marie Domenach (2001), a propaganda política, que é ideológica, favorece a exaltação da nação e de seus aliados, favorece também a credulidade do povo e o maniqueísmo sentimental em relação ao oponente.

O maniqueísmo é então amplamente exaltado em relação à ideologia oponente. São apresentados dentro da propaganda todos os elementos relacionados à ideologia vigente, ligados ao que é bom, justo, confiável e a idéia oponente, que representa exatamente o contrário, é indiscutivelmente má por natureza. As pessoas recebem a propaganda ideológica e não lhes é incentivado o senso crítico para questionamento, elas apenas devem aceitar a ordem aparentemente e natural das coisas.

A propaganda e difusão de ideais políticos e ideológicos para comoção das massas são mais eficazes, principalmente em épocas de crise como em nas guerras e em conflitos. Segundo os historiadores Leif Furhammar e Folke Isaksson (1976, p. 187), em tempos de guerra haveria uma grande necessidade de simplificar as coisas e apresentar o lado oposto como inimigo, além da causa nacional ser mostrada como indiscutivelmente certa.

2 – Cinema - arma de propaganda.

O crítico e filósofo francês Paul Virilio afirma em seu livro *Guerra e Cinema* que uma das maiores finalidades de uma guerra é a produção de um espetáculo: “Abater o adversário é menos capturá-lo do que cativá-lo, é infligir, antes da morte, o pânico da morte.” (2005, p.24).

Virilio teoriza que a guerra utiliza o espetáculo para se apropriar da imaterialidade dos campos da percepção humana. O cinema então consegue desempenhar a função de poderoso instrumento de conquista ideológica, dessa forma elevado à categoria de uma arma.

Ainda no livro *Guerra e Cinema*, Virilio (2005) defende que uma arma sofisticada não teria tamanha eficácia sem a mistificação psicológica. A guerra não teria suas proporções sem as suas representações no imaginário coletivo, e o cinema contribuiu bastante para formar essa representação.

A mescla entre guerra e cinema delineou uma situação diferente para o universo cinematográfico: não apenas os filmes que abordam claramente a guerra tratam do conflito. O cinema pode ser encarado como arma quando cria a surpresa técnica e psicológica para os espectadores. A representação se torna muito mais ampla, e a belicosidade pode ser encontrada na própria linguagem fílmica que manipula os elementos da narrativa para lidar com o jogo da difusão ideológica.

O cinema representa um instrumento de propaganda eficaz, seja para divulgar ideais em documentários, ou ainda em obras de ficção. Alguns estudiosos do tema como o pesquisador Wagner Pinheiro Pereira (2007) atribui aos soviéticos e aos nazistas o “título” de serem os primeiros dirigentes do século XX a encarar a amplitude do cinema, percebendo seu potencial para a propagação de ideais políticos e ainda enxergá-lo em uma posição privilegiada no âmbito cultural. **Segundo Furhammar e Isaksson (1976, p.11)** durante a Primeira Guerra Mundial, embora uma agitação em torno do cinema e de sua propaganda através dos filmes surgia paralelamente em várias nações, tanto os filmes quanto as técnicas de propagandas ainda eram um tanto primitivas.

2.1 – O Ditador de Imagens e a Montagem

O cinema soviético, mais do que em qualquer outra nação, desde seu surgimento, teve sua história marcada pelo amálgama de cinema e ideologia política. A geração de diretores soviéticos nos anos 20 desempenhou um papel importante na constituição de uma nova linguagem cinematográfica, demonstrando as amplas possibilidades de usar o cinema como instrumento para realizar propaganda política e ideológica. Entre esses diretores se destacam

Dziga Vertov, Eleksander Dovzhenko, Pudovkin, e principalmente Sergei Eisenstein. (LEITE, 2003, p. 21).

Assim que Lênin subiu ao poder, ele defendeu o cinema como uma arma poderosa com capacidade de defender os ideais socialistas. Durante a década de 20, os cineastas russos receberam do governo subsídios para a produção de películas com idéias socialistas. O cinema era vislumbrado como o meio mais eficiente de propagar as utopias revolucionárias

As películas do cinema soviético, principalmente as de Eisenstein, tiveram êxito artístico no exterior, mas logo foram censuradas em diversos países por se tratar de filmes com mensagens de teor comunista. Embora tenha havido a proibição de seus filmes, foi com Eisenstein que o cinema passou a desempenhar um papel político importante e ser reconhecido entre os dirigentes públicos e profissionais da propaganda.

O sucesso obtido por Eisenstein pode ser explicado em grande parte por sua arte de sistematizar os princípios da estética do cinema político. Segundo o historiador e pesquisador de cinema, Sidney Ferreira Leite, autor do livro *O cinema manipula a realidade?* (2003, p. 25), o cineasta passou a ser um ditador, dirigindo as emoções dos espectadores em cada detalhe de sua produção. Ainda sobre “o ditador das imagens”, Furhammar e Isaksson (1976, p. 145) afirmam:

Através da manipulação da imagem cinematográfica da realidade, é possível também manipular os conceitos do espectador sobre a realidade – isto é, os conceitos sobre os quais fundamenta suas atitudes e ações. (FURHAMMAR; ISAKSSON, 1976, p. 145.).

Eisenstein, por meio da montagem, conseguia conduzir a platéia em cada detalhe de seus filmes, o pensamento, a visão, as associações e a conclusão. A montagem, para o diretor, seria o próprio poder criativo do cinema, o meio por qual os elementos fílmicos isolados formassem um conjunto sistemático vivo, dando significado aos planos puros. (ANDREW, 1989, p.61)

O diretor soviético pretendia com a montagem que seus filmes escapassem do “realismo cru” de apenas contar uma história com elementos de apoio. (ANDREW, 1989, p.57). Eisenstein ainda afirmava que cada elemento do filme poderia ter seu potencial de atração do espectador, criando uma impressão ampla – “Para ele (Eisenstein), a matéria prima do cinema residia nos elementos de um plano capazes de provocar uma reação distinta, e potencialmente mensurável, no espectador” (ANDREW, 1989. P58).

Cada elemento fílmico seria capaz de atrair a platéia, e sua combinação de elementos, formada pela montagem seria capaz de produzir uma “colisão das atrações” em prol de surtir

um determinado efeito psicológico em quem assiste. Para Eisenstein, sem a montagem o cinema não seria uma arte.

Com isso, suas películas foram decisivas para aperfeiçoar a nova estética do cinema de propaganda ideológica, na arte de conduzir os sentimentos do público quanto à trama. A arte da manipulação e condução do espectador quanto à dramatização das mensagens presentes na trama, para assim propagar uma mensagem ideológica, foi uma grande lição que Eisenstein deixou para o cinema mundial.

O diretor soviético conduzia os sentimentos do público, através de estratégias que geram comoção, ódio ao oponente, apego e identificação com o protagonista, e então a mensagem implícita nesse jogo do enredo seria mais facilmente aderida quando o espectador fosse atraído e se emocionasse com a narrativa. Esse despertar para o grande potencial dos elementos de atração promovidos pela narrativa do “cinema autoritário” de Eisenstein, elevou o poderio do cinema como forma de divulgação de ideologias, já que a platéia era direcionada de acordo com os interesses do diretor.

Como bem pontuou o autor Sidney Ferreira Leite (2003, p.27-28), o crítico de cinema francês, André Bazin, chamou a atenção para o conteúdo autoritário presente nos filmes de Eisenstein, na tentativa de manipular as emoções dos espectadores e, em contraponto, defendia que o cinema deveria ser mais democrático, a platéia não deveria ser manipulada nem forçada a interpretar algo pelo diretor.

Bazin definiu as montagens em duas ordens diferentes: a primeira seria referente à associação de imagens com algum princípio abstrato, forma ou drama. Já a segunda ordem, seria a montagem psicológica, que com as técnicas de plano/contraplano conseguiria prever o ritmo natural da atenção e do olhar do espectador (ANDREW, 1989, p.158-159).

O crítico se opôs a essas montagens em defesa da utilização da técnica da “profundidade de campo”, que seria mais realista ao desenvolver uma cena em períodos mais longos e com planos espaciais, utilizando o foco mais nítido e profundo e no enquadramento, seria explorado mais o *mis-en-scène*. Para Bazin essa técnica “confronta nosso modo psicológico normal de processar eventos, chocando-nos dessa forma com uma realidade que freqüentemente não conseguimos reconhecer” (ANDREW,1989,p. 159). Ele ainda defendia que toda forma de realidade seria significativa e mesmo com ambigüidade, deveria ser mantida. De acordo com Bazin, a fórmula de Eisenstein bania toda a forma de realidade para criar uma unidade de significado.

No entanto, segundo Leite (2003, p. 28), o cinema, principalmente o de propaganda ideológica, caminhou pelo traçado de Eisenstein e não o delineado por Bazin. As técnicas de

montagem dos filmes clássicos, em especial os hollywoodianos, têm o objetivo de apresentar os fatos de forma natural, como a mente do público os compreenderia normalmente. A montagem desses filmes preza a linearidade e a apresentação dos eventos de forma lógica. Esse recurso utilizado por Hollywood com presteza confere ao filme uma naturalidade em relação à percepção dos espectadores, que não percebem o funcionamento da montagem. Os responsáveis pela montagem e edição têm a capacidade de cortar e arquitetar as cenas de modo a seguir a linha de interesse da platéia.

O filme, assim espelha os processos perceptivos do espectador em tal grau que este raramente percebe que o tempo e o espaço estão sendo fragmentados, pois está preocupado com as relações entre os eventos, não com o valor intrínseco dos próprios eventos. (ANDREW, 1989, p.162).

A montagem narrativa conduz a platéia a aceitar a ordem apresentada no filme, que pretende passar a ilusão dos eventos filmados acontecerem como eles realmente são. Discorrendo sobre as teorias de Bazin, o autor Dudley Andrew (1989, p. 163) afirma que o realismo psicológico da montagem de Hollywood é oposto ao realismo técnico defendido pelo crítico francês. Embora essa montagem psicológica consiga apresentar os fatos de modo natural, ela exclui a liberdade de interpretação do espectador, manipulando-o quanto aos seus sentimentos e seu modo de compreender a trama.

2.2 – A Grande Guerra e a emergência do cinema

Durante a Primeira Guerra Mundial começaram alguns esforços por parte dos governantes e dos cineastas em torno da possibilidade de comoção popular que o cinema poderia proporcionar. O cinema e sua audiência estavam se desenvolvendo juntos – os avanços técnicos e artísticos evoluíam, enquanto os espectadores tornavam-se mais exigentes e apresentavam maior imunidade contra a persuasão.

Os filmes produzidos no período, independentemente do país que possuía sua própria indústria cinematográfica, exploravam sempre o heroísmo sentimental exagerado, o maniqueísmo, além de utilizar o lado místico, como a concretização dos almejos populares, além da contratação dos ídolos para propagar, dentro e fora das telas, uma mensagem de cunho patriótico. Nessa época, a representação do inimigo já aparecia de maneira ridicularizada e as temáticas recheadas de brutalidade apontavam para incitação do ódio ao lado opositor.

A Alemanha instituiu uma novidade para mostrar ao seu povo o poderio bélico e uma situação vantajosa na Guerra: os cinejornais. Também conhecidos como jornais de tela, eram vídeos documentários produzidos nos campos de batalha, com aparência de reportagem, editados e comentados de forma bastante tendenciosa. Enquanto isso, a França e a Inglaterra não permitiam fotos ou vídeos de suas frentes de batalha, pois temiam revelações sobre a guerra ou ainda entregar, sem intenção, informações aos inimigos.

Após mais de um ano do surgimento dos cinejornais alemães, a campanha anglo-francesa começou a permitir a entrada de cineastas nas linhas de frente das batalhas e logo essa propaganda superou a germânica no campo dos documentários.

Enquanto isso, os Estados Unidos mantinham suas salas de exibição abertas à exibição desses filmes estrangeiros, produções de ambos os lados da Guerra. Influenciando tanto as produções cinematográficas americanas como o público, ambos posteriormente começaram a passar por transformações.(FURHAMMAR; ISAKSSON, 1976, p.10)

Logo no início da Guerra, a maioria das películas norte-americanas adotava uma postura pacifista e neutra. No entanto, com o desenrolar da situação, muitos filmes começaram a se dirigir ao público clamando pela entrada do país na Guerra, bem antes do governo romper o isolacionismo. Nessa nova fase do cinema pró-guerra, apesar das produções serem consideradas simplórias para a época, elas serviram muito bem ao patriotismo americano. Nas tramas era instaurada a aversão aos oponentes dos países aliados e a bravura de seus heróis era exaltada.

Os Estados Unidos foram o primeiro país, segundo Furhammar e Isaksson (1976, p.11), a formar uma organização de propaganda com intuito de explicar e convencer sobre as causas norte-americanas ao restante da América. Dentro dos projetos dessa organização, havia grandes planos para a indústria cinematográfica inspirar entusiasmo às causas ianques, que incluíam desde idéias e argumentos para roteiros a até mesmo financiamento de filmes propaganda.

A guerra não havia ainda terminado, mas quando os alemães começaram a avaliar as chances de derrota, reconheceram o potencial da fotografia, e em especial, do cinema como importante meio de comoção popular. Aprendida a lição, na Segunda Guerra esse potencial imagético foi utilizado de forma mais ampla pelos alemães, vide o incentivo do ministro da propaganda nazista Joseph Goebbels à indústria cinematográfica alemã, realizando produções célebres como “O Triunfo da vontade”, dirigido pela cineasta Leni Riefensthal.

Durante a Primeira Guerra, os filmes representaram um poderoso instrumento para mobilização patriótica, fornecendo imagens fortes e moldando o comportamento do

protagonista e os estereótipos do antagonista. No entanto, o cinema ainda estava mais relacionado ao âmbito de uma mera diversão e ainda caminhava para se tornar um aliado na exaltação do nacionalismo. Nessa época, diferentemente do que será abordado a seguir, a guerra ainda exercia mais influencia sobre os filmes, do que os filmes sobre a guerra.

3 - Supremacia de Hollywood

O grande diferencial do cinema norte-americano para o de outros países como a Rússia, ou a Alemanha – sendo que os dois últimos possuíam uma indústria cinematográfica significativa, edificada com subsídios do Estado – é a forma como foi encarada a sétima arte.

Nos Estados Unidos, o cinema foi visto como uma grande possibilidade comercial, visando sucessos de bilheteria que gerariam grandes lucros, além da produção do *star system*.

Logo no início de Hollywood, a indústria cinematográfica americana reunia muitas condições para que o cinema se convertesse em um poderoso aliado para a propagação dos ideais políticos defendidos pela Casa Branca. Sempre visando os lucros, Hollywood também mostrava ao público aquilo que eles queriam ver, com questões políticas atuais. Percebendo o potencial patriótico que as guerras geravam, o cinema se apropriou dessa temática para alcançar grandes vendas de bilheteria.

No final da década de 30, a supremacia cinematográfica americana já era absoluta - enquanto a União Soviética havia produzido 41 películas, os Estados Unidos haviam rodado mais de 400 filmes. A expansão da indústria cinematográfica americana se intensificou após a Primeira Guerra Mundial, já que a produção passou a visar o mercado global. Foi então que filmes hollywoodianos se universalizaram, e mesmo em muitos outros países como Inglaterra e França que tinham uma produção cinematográfica significativa, o cinema passou a ser sinônimo de Hollywood (LEITE, 2003, p.35).

A consolidação incontestável de Hollywood estava fundamentada na forma com que as películas eram produzidas - o cinema era uma indústria e o filme, um produto. Os estúdios procuravam maximizar os lucros e demarcaram o fim do cinema artesanal; este agora se transformava em cinema internacional.

O poder de Hollywood no mercado cinematográfico mundial delineou o grande potencial do cinema norte-americano para disseminar a ideologia dos Estados Unidos para além-fronteiras, bem como firmar e ser uma vitrine dos ideais políticos e ideológicos para o público interno. O cinema estava em sintonia com aquilo que o governo queria passar ao público e também alinhado com os interesses da indústria cinematográfica para atingir a maior quantidade possível de bilheteria. Dessa maneira, os filmes de propaganda se tornaram grandes sucessos de adesão por parte dos espectadores.

Independentemente das mais variadas histórias e gêneros, a fórmula básica do roteiro era mostrar um ambiente calmo. Logo, forças externas faziam com que o estado inicial de paz e calma fosse abalado e, posteriormente, o ato heróico contribuía para que retornasse ao

estágio inicial. Nas décadas de 30 e 40 essa fórmula foi bastante utilizada para mostrar aos americanos que o tempo de recessão econômica poderia ser superado, e depois o molde serviu para muitos filmes de guerra, exaltando o heroísmo americano em busca da paz. (LEITE, 2003, p. 36-37)

O cinema, visto como produto, seguia as normas pré-estabelecidas na estética, religião e moral para se encaixar com êxito na sociedade americana e ter grande aceitação pelas massas. O sucesso absoluto também pode ser compreendido porque Hollywood sempre buscou acompanhar as mudanças – seja na política de seu país, ou de ordem comportamental do público, se moldando para bem encaixar no padrão social vigente.

Com a entrada dos Estados Unidos na Segunda Guerra Mundial, rompeu-se a política americana isolacionista, passando a não considerar a guerra como um problema apenas europeu, e as mudanças interferiram também na indústria cinematográfica. Hollywood acompanhou as alterações, quando muitos roteiros passaram a ser produzidos mostrando os vilões como nazistas e o lado heróico dos países aliados.

A influência estadunidense em outros países começou a se fortalecer antes mesmo do fim da Segunda Guerra. No caso do Brasil, por exemplo, os americanos temerosos de uma possível aproximação maior do governo brasileiro com os países que formavam o Eixo (Alemanha, Itália e Japão), forçaram um estreitamento das relações internacionais entre os dois países.

O cinema americano, consciente de seu grande poder econômico gerado pelas bilheterias, era visto como um produto valioso de exportação, para o Brasil e para o restante do mundo. Por causa desse contato entre os espectadores do restante do mundo com os filmes hollywoodianos, o cinema abriu as portas para a adoção do *american way of life* como modelo a ser seguido pelas sociedades. A “invasão cultural” desenvolveu novas formas de consumo e uma adoção à ideologia americana de enxergar os problemas do mundo e relacioná-los às nações que não compactuavam com seus ideais – na Segunda Guerra os vilões eram representados pelo “Eixo do mal”; na Guerra Fria, pelos comunistas.

Hollywood foi um poderoso instrumento para a imposição de modelos e mensagens ideológicas americanas. Muitos filmes apresentavam e exaltavam os benefícios do *american way of life*, com seus bens de consumo não duráveis, eletrodomésticos e outros apetrechos que facilitavam a vida moderna em oposição aos países subjugados ao comunismo. Produções de diversos gêneros mostravam também a política oposta à americana personificada em cruéis vilões ou ainda de forma ridicularizada. A visão maniqueísta era sempre apresentada como a única forma de enxergar os fatos. Um exemplo simples são os filmes e desenhos animados

que mostravam os super-heróis, que sugestivamente trajavam vestes com as cores da bandeira americana e utilizavam da força para expurgar o mal.

O perfil dos vilões dos filmes também foi alterado com a entrada dos Estados Unidos na Segunda Guerra - proliferaram vilões alemães e agentes nazistas. Com o fim da guerra, e a bipolarização do mundo na Guerra Fria, o cinema também acompanhou esse fluxo.

Durante a Guerra Fria – período no qual o mundo estava bipolarizado entre os Estados Unidos, sob a bandeira do capitalismo, e a União Soviética, representando o comunismo – a propaganda ideológica foi vastamente disseminada. A divulgação das conquistas espaciais, das vitórias em campeonatos esportivos, alcance de novas tecnologias, ou mesmo livros ou produções cinematográficas serviam para ilustrar os ideais políticos desses países; afinal era sempre necessário reiterar e consolidar a parceria com as demais nações, durante um período histórico em que havia o medo da iminência de uma nova guerra. Mais uma vez as produções de Hollywood, em sua maioria, serviram muito bem aos interesses da Casa Branca.

3.1 - Fábrica de sonhos e de estereótipos na Segunda Guerra

Hollywood, logo após a Primeira Guerra Mundial, já era a quarta “indústria” mais importante para a economia americana. (FURHAMMAR; ISAKSSON, 1976, p.52). Sempre visando o aumento dos lucros das bilheterias, a satisfação de todos era crucial para esse sucesso. Como foi afirmado anteriormente, para garantir a satisfação de uma maior quantidade possível do público, os filmes buscavam trabalhar apenas em cima de valores já seguramente estabelecidos na sociedade.

Uma indústria da diversão, tão firmemente voltada para a satisfação de todos, está eventualmente limitada a desenvolver um mundo imaginário completo, que tanto modela como é modelado pelos juízos de valores coletivos do público. (FURHAMMAR; ISAKSSON, 1976, p. 52).

Os filmes de propaganda ideológica muitas vezes foram grandes sucessos de bilheterias justamente pelo fato das tramas envolverem o reforço de atitudes já estabelecidas na sociedade. De acordo com Sidney Ferreira Leite (2003) era imperioso para a arrecadação das bilheterias transformar filmes de propaganda em grandes sucessos de público, já que aos estúdios eram proporcionados altos lucros e ainda era difundido o *american way of life*.

O almejo da satisfação total tinha ligações estreitas com as preferências, normas estéticas e valores religiosos e políticos. Com isso, explica-se o sucesso de bilheterias de filmes de cunho ideológico como Os Dez Mandamentos (*The ten Commandments*, de Cecil

B. DeMille), que trata da libertação do povo judeu, ou ainda Ben Hur e Quo Vadis, que aborda a luta do povo cristão. (FURHAMMAR; ISAKSSON, 1976, p.52).

Já que contrariar a opinião pública poderia significar um fracasso de bilheterias, na década de 20, os dirigentes das maiores companhias cinematográficas se reuniram para criar a Motion Picture Association of América (MPAA) com a finalidade de proteger os interesses econômicos das indústrias do cinema. Essa organização estabeleceu limites para a liberdade de expressão, de modo que os filmes comerciais só abordariam causas conjuntamente apoiadas pelo público e pelo governo.

Essa indústria, de acordo com Furhammar e Isaksson (1976, p.53), que é voltada claramente para o entretenimento de todos, pode não apresentar obrigatoriamente teses políticas, mas refletir e preservar as metas imaginadas e os mitos favoritos da sociedade: “Seja por causa ou apesar de sua intenção, tal indústria se torna política.”.

Durante o período da depressão econômica, com a quebra da Bolsa de Valores de Nova Iorque em 1929, até mesmo a indústria cinematográfica americana foi abalada. No entanto, conseguiu se recuperar com extrema rapidez mostrando filmes escapistas para o público que buscava esquecer os grandes problemas que afloravam a sociedade americana.

Dessa forma, o cinema hollywoodiano, em consonância com as políticas públicas levadas a cabo pelo governo, começou a produzir filmes cujos roteiros tentaram disseminar a confiança e o otimismo na recuperação econômica dos Estados Unidos. (LEITE, 2003, p. 59).

Dessa maneira o que é lazer e entretenimento no mundo do cinema vira propaganda indireta, e a propaganda se torna entretenimento. Essa ligação fica clara em épocas de guerras, quando as produções cinematográficas procuram ao máximo edificar a nação e exaltar o patriotismo.

Sendo assim, entende-se muito bem a política utilizada por Hollywood antes, durante e após a Segunda Guerra Mundial, dando entrada na Guerra Fria. As mudanças na política e na opinião pública norte-americana sempre são refletidas na maioria das produções que visam o grande público.

Antes do ataque japonês à base americana em Pearl Harbor, em dezembro de 1941, que resultou na entrada nos Estados Unidos na Guerra, a postura americana isolacionista era vista na maioria dos filmes, que evitavam abordar questões mais ácidas da política internacional. A maioria das pessoas, e por consequência dos filmes, ainda encarava a Guerra como um problema europeu.

Charles Chaplin, em *O Grande Ditador* (*The Great Dictator*, 1940), encontrou barreiras e uma dura crítica ao dirigir essa película com uma contundente crítica aos regimes totalitários. No mesmo âmbito, O filme *O último trem para Madrid* (1938), de J. Hogan, tratou da guerra civil espanhola, e manifestou abertamente defesa do lado republicano, fazendo uma denúncia ao regime fascista. (LEITE, 2003, p.60). Além dessas duas películas, há outro grande exemplo da postura pró-entrada dos Estados Unidos na Guerra, veiculada no filme *Correspondente estrangeiro* (*Foreign Correspondent*, 1940), do diretor britânico Alfred Hitchcock, na época, recém chegado da Inglaterra. Logo no início do filme, quando é indagado sobre a guerra, o personagem americano pergunta: “Que guerra?”, simbolizando a ignorância ianque sobre o conflito ainda considerado apenas europeu nesse período. O final do filme também mostra um apelo para a entrada norte-americana na disputa.

Apesar desses três exemplos citados, foram poucos filmes que ousaram abordar assuntos que denunciavam o terror fascista, e desafiavam a postura isolacionista de Hollywood. Para Leite, (2003, p.61) essas produções pretendiam abertamente influenciar ativamente e diretamente a opinião dos espectadores, levando-os a tomar uma decisão. Neste caso, apoiar a entrada norte-americana na guerra.

Após o episódio de Pearl Harbor (1941), que significou o início da Segunda Guerra para as tropas americanas, as produções cinematográficas, de maneira geral, começaram a instilar o ódio aos inimigos e a solidariedade e o clamor às causas dos países aliados. Nesse momento, a direção da propaganda política ficou a cargo do general Marshall e de Franklin D. Roosevelt (LEITE, 2003, p. 63). Marshall tomou a iniciativa de convidar o diretor de cinema Frank Capra para produzir filmes que explicassem a participação do país na guerra, além de estimular ainda mais a opinião dos espectadores à adesão e defesa das causas nacionais. Era necessário “curar” a sociedade do isolacionismo.

Capra, juntamente com outros cineastas como Anatole Litvak e Antony Veiller produziram uma série de sete filmes documentários, denominada *Por que nós combatemos?* (*Why we fight?*, 1942). A produção tinha o duplo objetivo de guiar as informações e informar (FURHAMMAR; ISAKSSON, 1976, p.57). Os episódios tratavam da ascensão do fascismo na década de 30 nos países do Eixo, do ataque alemão e dos primeiros anos da guerra, os quais os Estados Unidos não haviam ainda entrado. Os três últimos episódios foram dedicados para expressões de solidariedade às resistências na Inglaterra, Rússia e China.

No prólogo de cada episódio de *Por que nós combatemos?*, havia um sino badalando grafado com a palavra “Liberdade”, remetendo ao Sino da Liberdade, que anunciou a Independência norte-americana em 1776. (FURHAMMAR; ISAKSSON, 1976, p.57). Essa

imagem do prólogo compôs um elemento sentimental que fazia alusão à democracia e a liberdade, as quais os Estados Unidos lutavam para garantir.

A narração da série era extremamente emotiva e recheada com um tom melodramático. Muitas seqüências foram retiradas de filmes de propaganda política dos países do Eixo. Cenas do filme nazista *O triunfo da vontade*, da cineasta alemã Leni Riefenstahl, além de trechos de outras produções japonesas e italianas, foram selecionadas e adaptadas à remontagem.

Hollywood mobilizava-se incondicionalmente, assim como as tropas americanas, para assegurar a vitória da Guerra. O produtor cinematográfico Walter Wagner afirmou três anos após o episódio de Pearl Harbor:

Quando os futuros historiadores escreverem a história da Segunda Guerra Mundial, será dedicado um capítulo brilhante à contribuição da indústria cinematográfica para a vitória. (WAGNER, 1944 apud FURHAMMAR; ISAKSSON, 1976, p.59).

De acordo com o livro *Cinema e política* (1976, p.59), nos três anos que sucederam a entrada dos Estados Unidos na Guerra, grande parte dos filmes estavam recheados de propaganda ideológica. Filmes patrióticos, exageradamente heróicos e ingênuos procuravam difundir ao máximo o sentimento de amor à nação. Muitos dos diretores que faziam filmes patrióticos para as forças armadas, foram oficiais do exército como Frank Capra, Anatole Litvak, William Wyler e John Ford.

Walt Disney e sua equipe ficaram à disposição do exército para realização de propagandas instrutivas e sátiras anti-nazistas. Desde a época da depressão econômica nos anos 30, os estúdios Disney já haviam aderido às causas políticas nacionais, personificando o mal da depressão na figura do “lobo mau”, o vilão do desenho *Os três porquinhos*. (*Three Little pigs*, 1933). O conhecido refrão “Quem tem medo do lobo mau?” repelia o medo e a desesperança provocados pela depressão econômica, concedendo mais otimismo ao povo.

Na Segunda Guerra, os personagens Disney também tiveram utilidade ao governo. Mickey Mouse ilustrou cartazes lembrando a população do ataque a Pearl Harbor, além dos desenhos animados que falavam da Guerra.

Pato Donald também foi à guerra, no desenho *A cara do Fuhrer* (*Der Führer's Face*, 1942). A animação, que ganhou o *oscar* em 1943 em sua categoria, mostra as dificuldades da vida alemã, representadas nas cenas em que o personagem principal passa fome – Donald tenta fazer café amarrando apenas um grão a um barbante e mergulhando-o em água quente, tenta comer um pão extremamente duro e ainda borrifa aroma de bacon e ovos na garganta – simbolizando a escassez que o povo alemão enfrentava. Outras cenas do desenho ainda

mostravam o clima de loucura do nazismo – os elementos da paisagem da cidade tomavam a forma da suástica. Outra seqüência interessante mostra o pato trabalhando em uma fábrica de bombas que continham a figura de Hitler estampada. Donald foi mostrado trabalhando de forma tão frenética e mecânica, que simbolizava a “robotização” a qual os seguidores do regime nazista estavam sujeitos.

O filme termina com o pato acordando desse terrível pesadelo – Donald acorda sob a sombra da Estátua da Liberdade, representando a liberdade americana que o protegia dos terrores da política nazista.

O diretor austríaco imigrado para os Estados Unidos, Fritz Lang também produziu filmes de propaganda contra sua antiga pátria, como por exemplo, um dos que mais atingiu o sucesso *O homem que quis matar Hitler* (Man Hunt, 1941), onde o exímio atirador Alan Thorndike, interpretado por Walter Pidgeon, se posiciona com sua arma como se fosse dar um tiro mortal no *Führer*, mas é repreendido por um soldado alemão. Capturado, o protagonista se vê obrigado pelos oficiais nazistas a assinar um termo em que confessaria ter sido enviado pelo governo britânico. Nos diálogos entre o protagonista e os oficiais alemães, Lang conduz o filme para mostrar o lado patético do nazismo. Thorndike se recusa e então se inicia a perseguição dos soldados para eliminá-lo.

Após *O homem que quis matar Hitler*, Lang filmou *Os Carrascos Também Morrem* (Hangmen Also Die!, 1943) outra crítica forte ao nazismo. Os vilões nazistas, como no filme anterior, foram mostrados de forma extremamente caricatural, já a resistência era composta por cidadãos comuns transformados pela necessidade de luta contra o regime fascista. As ordens são invertidas por causa do nazismo – a lei e a polícia tomam a forma dos oficiais da Gestapo, e o herói é o assassino.

Seu conterrâneo, também imigrante, o diretor Ernst Lubitsch rodou *Ser ou não ser* (To be or not to be, 1942), uma grande sátira sobre o nazismo que debocha do regime e de sua ocupação na Polônia. Logo no início do filme há uma mostra da mescla entre a realidade e a arte da ficção. Hitler é mostrado inicialmente caminhando pelas ruas. Pouco tempo depois, o espectador descobre que se trata de um ator que saiu do ensaio de uma peça teatral.

A história de *Ser ou não ser* envolve um grupo de atores que precisa encobrir um plano a favor do nazismo e para isso, a situação os conduz a momentos inesperados, como ter que interpretar agentes nazistas nas peças para disfarçar para a Gestapo suas idéias a favor da resistência polonesa. Entre relacionamentos interpessoais e a política repressora do nazismo, Lubitsch consegue fazer uma boa comédia de tapeações e deboche.

Anos antes, Lubitsch também dirigiu outra grande comédia a favor da política americana, democracia e do capitalismo: *Ninotchka* (idem, 1939). O roteiro, de Billy Wilder e Charles Brackett narra a história da agente comunista que nomeia o filme, representada por Greta Garbo. *Ninotchka*, enviada a Paris em uma missão, apaixona-se pelo lado doce do capitalismo: embriaga-se de champanhe e dos benefícios do livre consumo e renuncia à sua ideologia. A sátira mostra que as delícias de uma nação capitalistas são capazes de transformar “para o bem” qualquer indivíduo comunista. Essa produção que data de 1939, mostra que na ocasião, “os vilões” dos filmes eram outros, mudando o quadro com a chegada da Guerra, que deixou os comunistas temporariamente de lado. *Ninotchka* foi refilmado em 1957, com o nome de *Meias de Seda* (Silk Stockings), em uma versão musical com Fred Astaire e Cyd Charisse, que serviu convenientemente à Guerra Fria.

Voltando ao cenário da Segunda Guerra, o diretor Howard Hawks filmou a versão do livro de Ernest Hemingway em *Uma aventura na Martinica* (To Have And Have Not, 1941), trama que mostra a luta dos franceses contra os agentes com um quê de *noir*. Humphrey Bogart interpretou o charmoso anti-herói Harry Morgan que ao longo da história se mobiliza ainda mais a favor da resistência francesa, contra os absurdos da Gestapo. O filme também revela uma crítica à França colaboracionista com o nazismo, representada pelo personagem do delegado.

Bogart participou também da bela obra *Casablanca* (idem, 1942), como o cínico altruísta Rick. O filme, dirigido por Michael Curtiz, sabiamente mostrou elementos estéticos do cinema expressionista alemão. Seu ambiente *noir* além de trabalhar com os jogos luz, a dualidade do claro e escuro que revela a ambigüidade da República Vichy e sua colaboração com o nazismo. A polícia Vichy é corrupta e facilmente coagida pelos oficiais alemães, não há lugar para os velhos ideais fiéis a pátria. Os contrastes da guerra em relação ao amor, do egoísmo e do altruísmo, do nazismo e da liberdade são mostrados de forma artística neste filme, que além de contar com diálogos politizados e sagazes, conta com uma trilha sonora bela e envolvente. Michael Curtiz conseguiu sabiamente misturar no enredo romance e política na dosagem certa e formou uma combinação de sucesso para garantir o grande lucro das bilheterias.

3.2 - A experiência da Guerra Fria

Fim da Segunda Guerra, os alemães e japoneses não eram mais os vilões e sim os comunistas da União Soviética. Diferente dos conflitos armados e sangrentos da guerra anterior, a Guerra Fria representava o confronto por meio da intimidação, de boicotes econômicos, espionagem, relações diplomáticas e por fim pela propaganda ideológica.

A utilização da propaganda de ideais políticos e ideológicos em diversos espaços da mídia durante a Guerra Fria foi praticamente uma política de Estado, que visava projetar para as demais nações, além de firmar em seu próprio território, uma proposta de sociedade. Tanto os norte-americanos quanto os soviéticos produziram propaganda de seus regimes, ao mesmo tempo em que difamavam o oponente.

A doutrina Truman foi lançada no Congresso americano pelo presidente Harry Truman e previa uma luta contra a expansão comunista no mundo. A Guerra Fria então iniciada representou muito mais do que uma disputa armamentista ou geopolítica. Essa nova Guerra teve uma importante dimensão cultural, posicionando no jogo mundial, a simbologia do Bem contra o Mal, trabalhando com o imaginário popular, pois criou e reforçou preconceitos e estereótipos, incitou o ódio e a ansiedade.

A histeria tomou conta do clima nos Estados Unidos, com a idéia de que os comunistas poderiam estar em todos os lugares. Segundo os autores do livro “*Da Guerra Fria à nova Ordem Mundial*”, Ricardo de Moura Faria e Mônica Liz Miranda (2003, p. 31), os americanos acreditavam piamente na terrível ameaça vermelha à suas vidas pacatas:

De onde e quando menos se esperava, os comunistas surgiam, tal qual vampiros sedentos de sangue, para devorar criancinhas e escravizar homens e mulheres ao totalitarismo. Muitos norte-americanos acreditavam em todo esse discurso anticomunista, reforçados pelos órgãos de imprensa e entretenimento. (FARIA;MIRANDA, 2003, p. 31).

O comitê da Câmara sobre Atividades Anti-Americanas – HUAC – foi criado em 1938, para investigação de atividades subversivas. Durante a Segunda Guerra o comitê deu uma pausa, mas retomou suas atividades em 1947 e um dos primeiros lugares que importunou foi Hollywood. (FURHAMMAR; ISAKSSON, 1976, p. 61). Nessa época, a HUAC se fortaleceu dando poder e status a políticos.

Nas décadas de 1940 e 1950, outros comitês bastante semelhantes à HUAC foram liderados por anticomunistas, como o Comitê de Atividades Anti-Americanas, que teve sua atuação mais significativa de 1950 e 1954, quando o senador Joseph McCarthy assumiu o controle, dando início a temporada de “Caça às Bruxas”. De acordo com Faria e Miranda

(2003, p. 32), as bruxas seriam os comunistas norte-americanos ou simpatizantes do regime soviético, que deveriam ser presos para assegurar a tranquilidade da sociedade. No entanto, essa desconfiança, na prática, estendeu-se a qualquer indivíduo que questionasse os valores capitalistas, a política internacional americana ou ainda demandasse maior liberdade de expressão e justiça social.

Nesse período ocorreram diversos episódios onde as liberdades civis foram cerceadas em nome de uma suposta atividade comunista. Essas transformações políticas refletiram imediatamente na política doméstica americana. Os setores mais atingidos pela política de “Caça às Bruxas” foram aqueles ligados às atividades culturais (FARIA; MIRANDA, 2003). Os reflexos dessa mudança política fizeram-se sentir rapidamente em Hollywood.

A HUAC anunciou em março de 1947 a intenção de investigar o crescente fluxo de idéias comunistas no cinema. Mais de 40 personalidades cinematográficas, entre diretores, atores, roteiristas e produtores, suspeitas de anti-americanismo foram convocadas para serem interrogadas frente ao comitê de Washington. Dentre esses convocados, 19 não aceitaram o comitê por julgá-lo inconstitucional, e assim ficaram conhecidos como os “dezenove não amigáveis”. Deste grupo, dez foram acusados de serem comunistas e se recusaram a responder qualquer pergunta relativa às suas convicções ou filiações políticas, se apoiando na Carta de Direitos Americana, que garante liberdade de opinião e de expressão. O grupo ficou conhecido como os “Dez de Hollywood”. A maioria dos acusados passou a freqüentar uma lista negra, muitos perderam os empregos, levando-os ao exílio ou à clandestinidade. Para Furhammar e Isaksson (1976, p.62), foi uma época de humilhação moral para o cinema americano.

Um expressivo corpo de delatores auxiliava as atividades da HUAC, entre eles os diretores Sam Wood, Leo McCarey, Elia Kazan, os atores Robert Taylor, Gary Cooper e o ator de filmes “B” que veio a ficar mais famoso na política, Ronald Reagan, que posteriormente se tornou presidente dos Estados Unidos. Para os estudiosos do assunto Munhoz e Valim, Reagan depois se tornou presidente devido ao fato do espetáculo criado em torno dessas perseguições e denúncias:

O fato de dois protagonistas da histeria anticomunista tornarem-se presidentes dos Estados Unidos (Richard Nixon e Ronald Reagan), não demonstra somente o filão político e publicitário criando tais perseguições, mas também mostra-nos que havia um grande consenso conservador. Em outras palavras, um público ávido pelo “circo” em torno de “culpados por suspeita.”. (MUNHOZ; VALIM, 2004, p.33)

Para reiterar dentro da nação e ainda vender para os outros países as vantagens da sociedade americana capitalista em oposição ao regime defendido pela União Soviética, o

“*American Way of Life*” foi amplamente exaltado - os benefícios de uma sociedade onde eram pregados os confortos advindos do consumismo, da democracia, e em contraposto era mostrado o regime comunista como “a ameaça vermelha”, com extrema rigidez, sem liberdade de expressão - uma nação sombria e sem cor.

Na perspectiva de um mundo bipolar, as áreas de influência de cada superpotência eram bombardeadas continuamente pela propaganda, fazendo com que acreditássemos estar no melhor dos mundos, e a partir dessa certeza era necessária a adesão de seus cidadãos e aliados na luta contra o Mal, representado pelo outro lado.(FARIA; MIRANDA, 2003, p. 8)

O perfil dos vilões dos filmes também foi alterado com a entrada dos Estados Unidos na Segunda Guerra - proliferaram vilões alemães e agentes nazistas. Com o fim da guerra, e a bipolarização do mundo na Guerra Fria, o cinema também acompanhou.

“Os atores característicos, que antes haviam se especializado em vilões, adquiriram um sotaque alemão e começaram a trabalhar para Hitler, na medida em que desejavam continuar interpretando papéis semelhantes, mas trocaram de uniforme quando os vilões da Gestapo, com a Guerra Fria, viraram comunistas”. (FURHAMMAR; ISAKSSON, 1976, p. 57).

O inimigo, como era de praxe, foi romantizado. A visão maniqueísta foi mais uma vez recorrente na maioria dos melodramas de propaganda política. Os filmes vitrines da benevolência da política americana, sempre apresentavam o personagem ianque como símbolo do justo, do certo, do bom – a perfeita antítese das imagens daqueles que representavam o comunismo.

Um exemplo muito claro disso foram as seqüências dos filmes, de qualidade artística questionável, *Rocky* (idem) e *Rambo* (First Blood) ambos dirigidos e estrelados por Sylvester Stalone. O filme *Rocky IV* (idem, 1985) exemplifica muito bem a utilização da visão reducionista do conflito ideológico com a União Soviética.

O lutador americano possui uma família, amigos enquanto o soviético se assemelha a um robô assassino, frio e sem coração, sem os valores familiares e sociais que o lutador americano possuía. Em uma das primeiras cenas do filme é mostrado o embate entre duas luvas de Box – uma com o símbolo da bandeira norte-americana e a outra com a da União Soviética – cena que já exemplifica e resume do que se trata o filme – uma simples luta entre duas forças apenas – a americana e a soviética, representando a luta do bem contra o mal.

O filme faz uso todas as estratégias para reduzir os personagens e o conflito, além de estigmatizá-los: os diálogos amigáveis, a própria caracterização do protagonista e as diversas cenas no meio familiar contribuem para a aproximação do espectador com o herói. Enquanto

o lado antagônico da história não recebe espaço no filme, a não ser para atuação no conflito ou para mostrar os treinos repletos de aparatos tecnológicos, no entanto não detinham da amizade e da força dos treinadores com que Rocky contava. O lutador russo tem poucas falas, sua comunicação se resume a grunhidos e mesmo seus companheiros só falam o essencial nas cenas. Em momento algum é incentivado o reconhecimento do espectador com o lado russo, e até mesmo a platéia soviética na luta final é contagiada pelo heroísmo americano de Rocky, representando um último golpe para a comoção dos espectadores quanto às ideologias que o lutador americano carregava.

Filmes com ameaças externas, de alienígenas advindos de algum planeta vermelho, ou monstros formados por desastres nucleares também aterrorizaram as telas dos cinemas na Guerra Fria, em ligação à histeria provocada pelo macartismo. Destaque para a produção *Vampiros da Alma* (*Invasion of the Body Snatchers*, 1956), um filme “B” dirigido por Don Siegel. O filme mostra uma ameaça externa que coloca em risco a vida americana. Na trama, um pacato subúrbio em uma cidadezinha da Califórnia é invadido por seres alienígenas que assumem a forma humana com perfeição. Esses novos seres são frios, não possuem sentimentos nem emoções e ainda pretendiam implantar um mundo igualitário, sem paixões ou conflitos. Esse filme “B” mostra uma sátira à paranóia americana sobre o medo recorrente do inimigo interno, mostrando uma alegoria política sobre a vida nos Estados Unidos da Guerra Fria – o “*american way of life*” com suas casas do subúrbio americano, carros conversíveis e consumo de bens não duráveis, em oposição à utopia igualitária defendida pelo comunismo. O filme ainda apresenta os estereótipos em que os russos eram encaixados em muitas produções hollywoodianas da época - um povo frio, sem sentimentos e emoções.

A trilogia de *Guerra nas Estrelas* (*Star wars*, 1977), de George Lucas foi um estrondoso sucesso na década de 70. A primeira referência do embate capitalismo versus comunismo pode se dar na arma poderosa da saga intergaláctica: o Sabre de Luz, que vendia ao público a ideologia das cores. O protagonista Luke Skywalker usa uma espada de laser azul, o grande vilão Darth Vader usa um de cor vermelha, em clara referência às duas potências.

O grande sucesso de público de *Star wars* influenciou o cotidiano e até mesmo a política norte-americana. Além da profusão de diversos produtos licenciados colocados a venda, transformou a marca *Star wars* em uma febre de consumo. Além disso, seu sucesso com o público foi utilizado como estratégia política.

Diversas vezes, o presidente americano Ronald Reagan se referia à União Soviética como o “Império do Mal”, em clara alusão ao universo da trilogia de George Lucas. A

comparação chegou a tal ponto que durante a década de 80, os Estados Unidos iniciaram um projeto espacial ambicioso e bilionário que previa um plano de defesa com instalações de um complexo anti-mísseis, em caso de uma guerra nuclear, os mísseis soviéticos seriam atingidos antes de chegarem aos alvos ocidentais. Esse projeto se chamava *Star wars*, e mesmo não sendo levado a cabo pelo governo norte-americano, foi uma poderosa estratégia de marketing para comoção da opinião pública.

A série de filmes com o personagem James Bond também fez grande presença na época da Guerra Fria. O primeiro episódio *007 contra o Satânico Dr. No* (Dr. No, 1962), dirigido por Terence Young, coincidiu sua produção com uma data próxima ao episódio real da Crise dos Mísseis em Cuba. Apesar de o vilão não ser comunista, a crise nuclear era vista com desconfiança por grande parte do público. Embora os vilões mais frequentes dos filmes fossem a organização “Spectre”, muitas vezes os vilões ou comparsas do antagonista eram comunistas, principalmente de nacionalidade russa, sempre retratados de forma estereotipada.

Mesmo que o agente 007 às vezes se mostrasse desleal ou agisse por interesse próprio, isso não o tornava um anti-herói, já que suas falhas o faziam triunfar sobre as forças inimigas.

Quando a União Soviética conseguiu tecnologia para implantação de uma bomba de artefato nuclear, o medo de uma guerra que pudesse ocasionar catástrofes e o fim da humanidade tomou conta do imaginário coletivo. Esse temor da ameaça nuclear apareceu em vários filmes, inclusive na série do agente 007. A temática de um desastre nuclear que a todo custo deveria ser evitado para assegurar a continuidade da humanidade foi abordado em *007 e o espião que me amava* (The Spy Who Loved Me, 1977), *007 Contra a Chantagem Atômica* (Thunderball, 1965), entre outros com o mesmo pano de fundo.

O terror das experiências atômicas, e invenções que fogem ao controle de seus cientistas foi uma temática recorrente para vários roteiros, como no caso dos filmes *Limite de Segurança* (Fail-Safe, 1964), dirigido por Sidney Lumet e *Herança Nuclear* (Testament, 1983) de Lynne Littman.

A espionagem e a infiltração de agentes de outros países para captura de informações era outro item que também estava bastante nítido no imaginário popular. O cinema captou esse clima e várias produções com essa temática foram produzidas, além da série do agente 007. Entre essas produções há os filmes *Topázio* (Topaz, 1969) e *Cortina Rasgada* (Turn Curtain, 1966), ambos dirigidos por Hitchcock, que mostram o duelo de inteligências na espionagem e no contrabando de informações internacionais.

A Guerra do Vietnã fez soprar outros ares sob Hollywood. No início do conflito os filmes eram de cunho mais patriótico e transpunham para os roteiros uma versão

extremamente simplificada da “teoria dos dominós”, em que os mocinhos do capitalismo deveriam ajudar o povo a se livrar da ameaça comunista. Um dos primeiros filmes realizados durante a ocupação americana no Vietnã foi *Os Boinas Verdes* (*The Green Berets*, 1968), codirigido pelo republicano John Wayne, que a presente monografia abordará no próximo capítulo.

Devido aos grandes avanços tecnológicos, a mídia mostrava nos noticiários diariamente à população as imagens de brutalidade dos combates, das mortes tanto dos soldados quanto dos civis, diferente da situação da Segunda Guerra, quando a informação real para a população era mais escassa e as imagens da guerra demoravam muito mais para cruzar o atlântico. De acordo com os autores Faria e Miranda (2003, p.45), nem o maniqueísmo presente na propaganda do governo conseguiu convencer os cidadãos e o mundo de que representavam o Bem contra o Mal. A postura americana na guerra começou a ser questionada em virtude de denúncias de massacres de civis vietnamitas, por parte das tropas ianques, além das baixas dos próprios jovens soldados americanos. Milhares de pessoas saíram às ruas para protestar, o período representou também o auge do movimento hippie que pregava “make love, not war” (faça amor, não a guerra).

De acordo com o professor e historiador Francisco Teixeira da Silva (2004), a Guerra do Vietnã causou uma profunda divisão na sociedade americana, muitos começaram a rejeitar o sistema do *american way of life*, a contracultura emergiu. Com isso, muitos filmes foram produzidos neste momento, tendo como pano de fundo a guerra, a rebeldia contra o sistema vigente e a recusa aos ideais desse “jeito americano de ver a vida”.

Ainda segundo Teixeira da Silva, alguns anos após a queda de Saigon em 1975, vários filmes revisitaram o conflito, fazendo uma dura autocrítica, como é o caso das produções *Hair* (idem, 1979) de Milos Forman e *Apocalypse Now*, (idem, 1979) de Francis Ford Coppola.

A produção homônima da Broadway inspirou o filme musical *Hair*, que mostra o movimento hippie em contraposição à burguesia de direita e o sistema capitalista, quando um jovem alistado para a guerra do Vietnã encontra um grupo de hippies e começa a encarar o sistema de maneira diferente.

Apocalypse Now, de Francis Ford Coppola, mostra o cenário da guerra do Vietnã, através da banalização da violência e um militar que foi à loucura. O filme mostra a saga do capitão Willard (Martin Sheen), narrador do filme, escalado para a missão secreta de encontrar e destruir o coronel Kurtz (Marlon Brando), um veterano que havia deserdado e se estabelecido na fronteira com o Camboja, com um exército de seguidores nativos da etnia *montagnard*, promovendo uma guerra e mortes indiscriminadas.

Nessa produção a tensão do filme circula em torno do lado americano. Os vietcongues não têm destaque na trama, os antagonistas são os próprios soldados americanos, que são ao mesmo tempo vítimas da guerra mal conduzida.

O filme trata de uma encenação simbólica do conflito, Kurtz representa o próprio horror da guerra que fugiu do controle militar americano. *Apocalypse Now* utiliza dessas representações alegóricas para expressar a decadência cultural americana e a espetacularização da guerra. Uma das seqüências que demonstra essa necessidade americana de transformar a guerra em um espetáculo é a ironia com que é mostrado o ataque a uma aldeia ao som da música grandiosa de Wagner, A Cavalgada das Valquírias.

O filme é nitidamente anti-guerra, mostrando além do terror ocasionado pelo conflito, o enlouquecimento e a depressão provocados nos militares e frisa também a destruição generalizada e o desprezo pela vida advindos com a batalha.

4 - Análise Fílmica

Furhammar e Isaksson (1976, p.187) afirmaram em *Cinema e Política* que quando os países se encontram em época de crise há uma grande necessidade de simplificar as coisas: “o outro lado fica totalmente mau, a própria causa é indiscutivelmente justa, e todos se juntam em volta dos símbolos da unidade.”.

Portanto, em épocas de insegurança, a propaganda política seria mais eficiente. A sociedade, ainda de acordo com Furhammar e Isaksson (1976, p. 187), teria a forte necessidade de perder suas complexidades individuais em uma identidade nacional mais simplificada.

A presente monografia pretende fazer uma análise e reflexão sobre o poder de manipulação e transmissão de mensagens ideológicas presentes em dois filmes selecionados como amostra, que foram rodados em períodos conflituosos da história mundial:

- a) Após o ataque japonês à Pearl Harbor dando início à participação americana na Guerra, com o filme *Um punhado de bravos*, dirigido por Raoul Walsh;
- b) Fase inicial da Guerra do Vietnã, com o filme *Os Boínas Verdes*, dirigido por John Wayne e Ray Kellog.

Na maioria das tramas observadas que foram produzidas com as temáticas das guerras, nos dois períodos acima mencionados, há uma visão reducionista do conflito, como bem apontaram Furhammar e Leif (1976). Esse reducionismo remete a diversas produções do gênero *Western* – o trágico duelo entre apenas dois homens para a solução do problema.

De acordo com Francisco Carlos Teixeira da Silva (2004) o cinema americano optou por não explicar ao grande público as raízes das batalhas e entraves políticos, decidiu por apenas apontar e estigmatizar o inimigo.

Assim, em vez de se dedicar a um estudo exaustivo e complexo das causas da guerra, o cinema americano opta conscientemente por sua redução a um duelo entre dois homens, onde o bem e mal estão fortemente ancorados e disponíveis a uma leitura simples [...]. Fenômenos tão complexos não se prestariam facilmente a uma análise fílmica dedicada a grande público, assim opta-se pela alegoria – uma linguagem fílmica recorrente. (SILVA, 2004)

Um dos pontos que a análise dos dois filmes visa apontar é a construção dos mecanismos utilizados nas histórias para a redução do conflito e a simplificação dos embates. Além disso, a análise tratará dos artifícios para a construção da imagem do inimigo, seja

através dos estereótipos já existentes no imaginário popular e o reforço dos clichês, o modo como os antagonistas são mostrados e como suas falas são inseridas.

Outro ponto fundamental para a reflexão dos filmes é a defesa psicológica, que tem como objetivo mobilizar a opinião da platéia, com a identificação de valores comuns com os protagonistas. A ênfase dada ao sofrimento do lado que tem identificação com o espectador serve ainda para revelar o mal antagonístico, além de ser utilizada como uma antítese da violência e ainda justificá-la, quando se faz uso da força -“o sofrimento provoca a indignação, que é a pedra angular de qualquer propaganda.” (Furhammar ; Isaksson,1976, p. 203).

As situações onde o uso da violência foi mostrado como imprescindível nos filmes também será analisada. A violência muitas vezes é a saída inevitável para o problema da trama, mais uma vez o gênero *Western* é revisitado. Como item comum em roteiros de melodrama, a causa do mal à vida do personagem principal é um fator externo. Nos filmes belicistas, somente com o uso da força e da violência esse mal pode ser expurgado.

Para estimular a agressividade do espectador e justificar quaisquer formas de violência, os sentimentos de culpa não podem ser instaurados, portanto a dor e o sofrimento do lado inimigo não é mostrado nos filmes. Esses sentimentos agressivos que o filme gera no espectador vão sendo satisfeitos ao longo do desenrolar da trama, funcionando como desejo de justiça e vingança.

A tensão emocional que as produções geram nos espectadores é também um ponto fundamental para um filme propaganda ser bem sucedido. Essa tensão emocional seria ainda mais importante do que o próprio convencimento político (FURHAMMAR;ISAKSSON. 1976 p.149). Surpresa, ameaça, aventura, amor e morte formam uma base sólida para a conquista do espectador na divulgação da mensagem do filme, já que a propaganda se dirige às emoções e não ao intelecto. Nesses filmes, o bem e o mal se mostram sempre muito bem ordenados de modo a não gerar dúvida no espectador, que não tem escolha, se não reagir às emoções apresentadas na trama.

O diretor de cinema soviético, Sergei Eisenstein desenvolveu a teoria da atração no cinema. Tal teoria propõe levar o espectador a sentir fortes emoções a fim de aumentar o impacto da mensagem propagada. (FURHAMMAR; ISAKSSON, 1976, p 148). A emoção favorita para essa “lei de atração” é a indignação, que providencia uma força mobilizadora, que auxiliada com os outros itens do melodrama citados acima, direciona os sentimentos da platéia.

A mitificação e a magia que envolve o lado dos protagonistas da história também será abordada na análise, que servem para edificar o lado que o filme mostra como o bom e o

justo. Seja através de pequenas demonstrações ligadas à devoção religiosa, ou ainda com a função da utilização mítica das crianças como símbolo de pureza e com os valores familiares com sua devida importância. Para levar a cabo a exaltação das batalhas, os conflitos são preferencialmente mostrados como o embate da luta mítica do Bem contra o Mal, as divergências ideológicas são na maioria das vezes levadas ao segundo plano.

Em um cinema como o de Hollywood, intimamente ligado à resposta do público e ao retorno das bilheterias, os valores mostrados são pré-estabelecidos no imaginário popular. O cinema com a propaganda mais eficiente mostra tramas e valores que a platéia previamente já compartilha, portanto o momento histórico e social que a produção do filme está inserida deve também deve ser levada em conta para a análise.

A mensagem de um filme é muito mais complexa do que aquilo que se percebe a uma primeira vista. É necessário atingir o não visível para que seja possível a compreensão do conteúdo ideológico do filme. Toda produção cinematográfica representa um fenômeno complexo influenciado por seu contexto político e sócio-cultural, e para análise completa de um filme é preciso que seu momento histórico seja considerado.

Sejam alinhados com a ideologia política, com os anseios do público, ou com ambos, muitos filmes de conteúdo ideológico passam uma mensagem ao público – seja clara e bem delineada na trama ou ainda de forma implícita.

O filme é uma testemunha da sociedade que o produziu, sua mensagem pode mostrar as formas de pensar, agir e sentir recorrentes em seu contexto. Nessa concepção, a produção cinematográfica pode ser considerada um agente da história. Segundo o autor Marc Ferro (1992), para atingir a ideologia fílmica, é necessário partir do conteúdo aparente do filme, e a partir daí conjugar essa primeira impressão com análises de itens que compõe o filme como imagem, som, cenário, para depois traçar um paralelo com o contexto histórico de sua produção. Com essa análise é possível chegar ao que Ferro (1992) chama de conteúdo latente do filme e assim chegar ao não visível.

A análise fílmica busca então entender que a trama em si, as imagens, a música e outros elementos fílmicos escolhidos, foram idealizados e definem uma atitude social, no caso propagar determinados ideais políticos, que, portanto, fizeram parte da história e do momento social em que foram produzidos.

Os dois filmes selecionados para a análise, comumente são enquadrados no gênero de guerra, o qual ganhou extremo impulso no período de seus conflitos abordados. Esse gênero recebeu prestígio dos grandes estúdios, devido ao grande retorno das bilheterias, e também status privilegiado com o governo e com as Forças Armadas. Como Sidney Ferreira Leite

(2003, p. 66-67) bem pontuou os filmes desse gênero além de definir com precisão os inimigos das histórias, apresentavam os vários cenários das campanhas de guerra, sempre buscando situar bem o espectador na trama abordada. Com base nos filmes mais representativos desse gênero, o autor destacou alguns princípios fundamentais dessas produções:

a) filmar episódios e batalhas, destacando a participação dos Estados Unidos; b) enfatizar o heroísmo e bravura do soldado norte-americano; c) destacar o poderio bélico das Forças Armadas dos Estados Unidos, d) identificar o cenário com precisão, se possível utilizando de mapas do local onde se passa o conflito abordado no roteiro; e) apresentar pequena mensagem do líder das tropas aliadas na região, apontando as grandes dificuldades enfrentadas, mas ao mesmo tempo transmitindo otimismo quanto à vitória que se aproximava.

O ponto de intersecção entre as duas produções escolhidas para análise e assim exemplificar os mecanismos para a construção de uma mensagem ideológica a ser propagada, é que ambos foram produzidos durante os períodos que suas temáticas abordam. Além disso, os dois apresentam um personagem similar – o correspondente jornalista que se mostra cético no início da trama ou reticente quanto às causas da guerra e, com o desenrolar dos fatos, adere à causa defendida pelo filme, como será melhor explicado na análise a seguir.

4.1 - Um punhado de Bravos (Objective,Burma!)

O filme dirigido por Raoul Walsh, em 1945, mostra a campanha de um grupo de pára-quedistas americanos instalados na Índia e que precisa adentrar nas matas da antiga Birmânia “infestadas por japoneses”, como o coronel da missão adverte, para destruir um radar japonês e depois serem resgatados por um avião.

Sob o comando do Capitão Nelson, o grupo que ainda conta com a presença do velho jornalista, o correspondente Willians, vê-se obrigado a mudar os planos para conseguir escapar das tropas japonesas instaladas na região que impediam o pouso do avião para efetuar o resgate.

O protagonista é interpretado pelo carismático Errol Flyn, ator com grande sucesso, consolidado em vários filmes, em papéis heróicos e aventureiros. Durante toda a árdua trajetória apresentada no filme, o comandante Nelson foi o símbolo da bravura e do heroísmo americano. Como uma figura paterna, ele auxiliava seus subalternos e procurava sempre instilar a esperança, com discursos bondosos e firmes. O espectador facilmente sente empatia

com tamanho carisma do personagem, levado a torcer pela vitória de Nelson e, portanto, a torcer a favor da vitória bélica americana.

Os soldados, fora da situação da guerra, eram homens comuns, que tinham uma profissão fora do círculo militar e devido às circunstâncias aderiram à farda para ajudar a nação. Estratégia da trama para promover um mecanismo de identificação com o público – poderia ser o próprio espectador no campo de batalha. Isso pode ser exemplificado na cena em que o jornalista Willians conversa e entrevista informalmente o tenente Sid Jacobs, que relata sua profissão fora da guerra: ele é um professor de história e tem a esperança de voltar à sua rotina, após ajudar sua nação. Até mesmo o comandante Nelson, que mostra uma incrível desenvoltura e estratégia militar, é na verdade um arquiteto, revelado pela trama por meio de uma conversa com o jornalista Willians.

A guerra é feita de homens comuns, bravos e heróicos, tem seus medos e esperanças, mas abdicaram do conforto de suas vidas em seus lares americanos para o bem do espectador, para o bem mundial. Em um dos momentos em que os soldados passam fome e precisam chegar ao local combinado com a sede militar liderada pelo coronel - um alto e longínquo morro - eles depositam seus sonhos e desejos sobre o que os estaria aguardando do outro lado desse morro. Um dos soldados afirma que a missão para chegar a esse local lhes valeria medalhas e condecorações. Ao ouvir isso, seu companheiro revida, falando que preferiria um hambúrguer às medalhas. Esse simples diálogo demonstra com realismo que apesar da bravura dos soldados em plena batalha, anteriormente eles eram simples indivíduos, como o espectador. Esses homens comuns sofrem os medos e as inseguranças da guerra, sentem falta de seus familiares e da comodidade de suas casas, mas Nelson a todo o instante reitera para os soldados a esperança, a força e o patriotismo, que acaba por contagiar quem assiste.

Enquanto os soldados americanos são bem caracterizados, nenhum dos japoneses mostrados no filme constitui um papel. O antagonista abrange a todos os participantes daquele conflito na Birmânia, e como o espectador pode perceber depois, o preconceito vai além dos soldados, se estende a toda uma nacionalidade. Seus rostos praticamente não são enfocados pela câmera e todas as suas poucas falas são no idioma japonês e sequer foram traduzidas com uma legenda, pois o espectador não precisa saber o significado daquelas palavras em língua estranha, ele já sabe de antemão, que as palavras vão exprimir o mal. Assim como os ruídos dos animais nas selvas são ouvidos pelas tropas que caminham em silêncio e representa, um mau presságio, dando uma atmosfera de terror e suspense, a língua dos soldados inimigos provoca a mesma reação.

Os soldados americanos matam, combatem os japoneses, mas em momento algum da trama é mostrado o sofrimento do outro lado, apenas dos americanos. A ênfase dada ao sofrimento do “nosso” lado, segundo Furhammar e Leif (2003, p. 203), é produto de uma cultura de que o bem é associado ao sofrimento. “A mística do sacrifício se torna uma necessidade em épocas de guerra.” (Cinema e Política 1976 pág. 203).

Esse sofrimento serve para legitimar o uso de violência do lado dos americanos. Como não é mostrado o martírio japonês, o sentimento de culpa ou de pena não é fomentado entre os espectadores, que vêem tanto a bravura quanto a dor apenas americana. O distanciamento entre os japoneses e os americanos no filme não permite que o espectador crie empatia. Os sentimentos de revolta e indignação são estimulados pela imagem de um cidadão americano comum, transformado em soldado para defender os interesses de seu país e inclusive do espectador.

Um punhado de bravos é, sem dúvidas, absurdamente racista e preconceituoso com os japoneses. De acordo com o filme, que mostra claramente em diversas cenas e falas, para alcançar a garantia da paz para o restante do mundo - seria necessário aniquilar esses inimigos. Na seqüência em que o grupo de Nelson encontra a tropa de Jacob massacrada, os soldados americanos ficam aterrorizados com o estado dos corpos e não conseguem reconhecer seus companheiros, devido tal estrago os japoneses tinham provocado. Um deles afirma que nunca havia visto algo semelhante e que mesmo se o irmão dele estivesse entre os corpos, ele seria incapaz de reconhecer. Trata-se de uma cena emotiva, que a trama mais uma vez usa para exemplificar a tamanha desumanidade dos rivais.

O posicionamento do filme fica ainda mais claro na cena seguinte, em que Nelson e o jornalista encontram Jacobs, vítima de tortura, agonizando em seus últimos momentos de vida. Os dois petrificados olham o companheiro que pede um último favor: que o mate, pois não agüenta mais tamanha dor. É o único momento do filme que Nelson é visto de forma emotiva com a situação do companheiro, que morre logo em seguida sem que fosse necessário Nelson executar o favor.

O jornalista, Mark Willians, fica indignado com a morte e sua postura muda completamente. Ele que até então não havia mostrado comoção com a guerra, brada um discurso emocionado totalmente contra a raça japonesa: “Eu pensei que havia visto ou lido sobre o que um homem pode fazer com o outro, desde as câmaras da Idade Média até às guerras de gangues e linchamentos hoje em dia. Mas, isso – isso é diferente! Isso foi feito a sangue frio por pessoas que se dizem civilizadas. Civilizadas! Elas são degeneradas, idiotas

morais. Ponham esses pequenos selvagens no esgoto. Extermine-os, eu digo. Elimine-os da face da terra.”.

Jacobs foi o personagem “escolhido” pela trama para ter essa morte tão dolorosa, provavelmente por ter um semblante amistoso e simpático. Era um grande amigo do herói do filme e diversas vezes seu rosto sorridente foi focado pela câmera. Os diálogos amistosos entre Nelson e o personagem assassinado e a entrevista informal de Willians, serviram ainda para contribuir e fomentar essa empatia do espectador com o personagem. Apenas é passado o que ele e Nelson faziam antes da guerra. Jacobs ainda fala de sua família e de sua cidade com nostalgia, esperando o dia em que a guerra acabasse, a fim de criar um vínculo emocional com o público dos cinemas.

Todos esses recursos de aproximação do personagem agravam a situação de sua morte, realizada com requintes de crueldade. As características bondosas de Jacobs, que morreu torturado, servem para piorar a situação e por fim provocam indignação ainda maior no espectador. Não deve ter sido por acaso que Jacobs foi morto. A cena não teria tanta emoção se talvez no lugar de Jacobs, um militar anônimo, sem uma apresentação prévia, tivesse perdido a vida em seu lugar.

Voltando a análise da aversão criada no espectador contra os japoneses, o filme ainda acentua essa indignação mostrando o restante da tropa, que abatida e faminta, com suas vestes rasgadas, espera o resgate. Como se não bastasse as demais baixas ocorridas anteriormente, quando por fim o grupo consegue contato com um avião americano e recebe os suprimentos, os japoneses avistam e se preparam para mais um conflito. Os americanos sofridos precisam mais uma vez lutar para a sobrevivência, depois de tudo o que passaram, e mais uma vez a história conduz para a comoção. No entanto, como era de se esperar, mesmo em número bem menor, os militares americanos conseguem vencer toda a tropa japonesa, que por sinal se mostra bastante rápida e simples de ser abatida, ao contrário da tropa protagonista. Até mesmo na forma de morrer, há uma exaltação patriótica no filme: os americanos morrem sempre em situações que demonstram força e bravura, enquanto os japoneses apenas “se deixam abater”.

Após a construção de diversas situações que levam o espectador a partilhar da opinião preconceituosa contra os japoneses, o final do filme deixa clara a mensagem da trama, num momento de autoconsciência da narrativa. No epílogo há um trecho em que o filme se dirige ao espectador, num texto que reafirma essa necessidade de exterminar os japoneses para garantir a democracia e a paz mundial: “Esta história tem uma conclusão, mas não um fim. Só vai acabar quando as forças malignas do Japão forem destruídas (...)”.

Sobre essa necessidade apontada no filme, de exterminar os japoneses, Sidney Ferreira Leite (2003, p.69) afirma que o filme de certa forma, antecipou o desfecho do conflito com o lançamento das bombas atômicas sob Hiroshima e Nagasaki.

Um punhado de bravos, assim como outras produções cinematográficas que datam do mesmo período histórico, conseguiu disseminar a mensagem da trama ao público, de forma bem sucedida, por causa do momento político propício à recepção dessa mensagem política e ideológica e também em grande parte por causa de sua narrativa clássica fácil de ser compreendida.

A vitória dos Aliados na Segunda Guerra já estava próxima, portanto nesse período, o apoio da sociedade em geral era grande, o público estava receptivo à mensagem – não era preciso convencê-los das causas da guerra, nem explicar os motivos, apenas exaltar ainda mais o nacionalismo e o apoio ao combate.

A construção da trama também contribuiu favoravelmente para a adesão do público à mensagem. A narrativa clássica situa bem os espectadores quanto ao posicionamento dos personagens na trama e também em relação aos acontecimentos lançados. A fórmula clássica fez com que os espectadores formulassem hipóteses para sempre ficarem atentos aos fatos da narrativa, que sempre é lançada para frente, a fim de gerar interesse em quem assiste. A comunicabilidade da narrativa apenas apresentava ao espectador o gancho necessário para conduzir à próxima cena, fazendo com que os militares, e o espectador, aguardassem ansiosamente o final para entender a amplitude dos planos do coronel J.Carter. Desse modo, com a utilização dos artifícios de uma narrativa clássica, que significa maior facilidade de recepção junto a massa, a disseminação da mensagem de *Um punhado de bravos* para o grande público, conseguiu ser bem sucedida.

4.2 - Os Boinas Verdes (The Green Berets)

A trama de *Os Boinas Verdes* trata da incursão americana durante a Guerra do Vietnã. Lançado em 1968, foi um dos primeiros a retratar a guerra durante sua duração. O filme conta a saga de um grupo de oficiais americanos, os “boinas verdes” como era denominada essa Força militar, liderado pelo coronel Kirby, interpretado por John Wayne.

Durante a inspeção a um acampamento americano no meio da selva vietnamita, os militares encontram diversos desafios como ajudar um pequeno povoado nas proximidades que não aderiram às causas vietcongues e a aprisionar um poderoso chefe comunista, para desbancar o lado opositor na guerra, o Vietnã do Norte.

No início desse filme, do co-diretor John Wayne – figura emblemática dos filmes de *Western*, vemos uma apresentação de soldados ao público e a alguns jornalistas, constituindo uma pequena coletiva de imprensa. Os poucos jornalistas se posicionam sentados atrás de uma mesa, posição similar a alunos de uma classe de geopolítica. (LOBO, 2002, p. 292)

A equipe de imprensa indaga se a havia a necessidade da intervenção americana em uma guerra, que poderia ser considerada apenas como uma guerra civil, sem demais intervenções internacionais num pequeno país no Sudeste Asiático. Um dos soldados, para melhor responder à sabatina descarrega sobre a mesa alguns armamentos apreendidos pelos militares americanos, que estavam sob posse dos rivais vietcongues: armamentos que supostamente seriam da China e da Rússia, que segundo os Estados Unidos representavam ameaças comunistas a qualquer país livre. O filme demonstra a ideologia que o governo norte-americano frisava na época: seria o direito e dever americano assegurar a liberdade e democracia, a fim e de evitar o “efeito dominó”, como se o comunismo fosse uma peste a ser expurgada.

Depois do discurso e das armas jogadas a frente como prova que legitimava a intervenção americana, a platéia e os jornalistas se calam, sem mais perguntas, como se tivessem aceitado esse poderoso argumento como o bastante para entender a empreitada americana – a luta para evitar a contaminação do comunismo era o bastante para justificar a guerra. Apenas um jornalista, George Beckworth, após as perguntas, procura o coronel Kirby e diz que seus soldados não o convenceram. Kirby apenas indaga: “Você já foi ao sudeste asiático?”. Beckworth nega, e o comandante o deixa sozinho, ao estilo de um personagem típico de John Wayne.

No dia seguinte, o coronel Kirby organiza a saída da sua tropa para uma empreitada no Vietnã e encontra o repórter disposto a acompanhar e ver com os próprios olhos a situação da guerra, bem como o coronel de forma implícita sugeriu que seria necessário para entender a fundo o conflito. A partir desse ponto, o filme vai apresentado não apenas um discurso frente à comunidade que assiste ao filme, e ao jornalista que vivencia essa experiência dentro da trama, mas apresenta também “provas concretas” para tratar de confirmar os interesses americanos em “defender” aquela nação.

Essas provas que vão tratar de convencer o jornalista – e no caso algum espectador que seja cético em relação à guerra, ou ainda reforçar o sentimento patriota em um momento tão conturbado da política americana – são lançadas ao longo do filme, em mensagens e cenas com alto teor emotivo.

Assim que a tropa e o jornalista chegam ao território do Vietnã, avistam diversas placas espalhadas pelos locais com homenagens póstumas a bravos soldados que perderam suas vidas nesse conflito. Um dos sargentos, Provo se mostra incomodado com isso e, conversando com o coronel, fala que se sentiria desconfortável ao ver seu nome grafado numa placa, nomeando uma rua ou uma obra qualquer. Provo ainda diz que pensará no que colocaria seu nome caso viesse a morrer. A conversa é simples e breve, mas se trata de um claro presságio ao destino trágico deste militar, uma hipótese lançada pela narrativa que é confirmada posteriormente.

Ao chegarem ao acampamento apelidado de “Dodge City”, localizado no meio das selvas vietnamitas, há a apresentação de dois personagens importantes para o desenrolar da história: o menino órfão Hamchunk, que vive no acampamento militar, como se fosse um mascote e o chefe do acampamento, o vietnamita Day-Uh Nim.

Hamchunk é introduzido na história em uma cena que mostra Kirby e o sargento Peterson caminhando e conversando pelo acampamento. A criança os observa fortuitamente e posiciona-se a fim de se esconder e aprontar uma peça com Peterson – o menino faz uma armadilha com uma linha para que o sargento tropeçasse. Peterson, distraído, cai na armadilha e no chão vê o pequeno menino apontando e rindo. Apesar de sua indignação inicial, a seqüência mostra o início de uma grande amizade, aliás, de uma relação ainda mais forte – ao longo da trama foi criado um vínculo de pai e filho entre os dois.

Quando o chefe do acampamento Nim é apresentado a Kirby, diversos elogios ao vietnamita fazem um adereço ao personagem. Nim é um nativo do país invadido, mas é um defensor fiel à intervenção americana. Ele ainda afirma que sua maior vontade é “primeiro matar os malditos vietcongues. Depois ir para casa.”.

Nim é um grande exemplo do intuito do filme em defender o bom relacionamento do restante dos vietnamitas com as tropas americanas. Com a presença desse personagem, o filme usa como exemplo que a vontade dos nativos “bons e íntegros”, que não haviam sido corrompidos pelos ideais comunistas, era na verdade combater os vietcongues, e para isso, como a trama também mostra, seria imprescindível a ajuda norte-americana. Nim representa muito mais do que um chefe de acampamento americano, ele representa na trama um vietnamita que luta para ver seu país livre e apóia e defende, dando sua vida à intervenção americana.

A participação de Nim tem o intuito de mostrar para o espectador que haveria vietnamitas lutando ao lado da força ianque, e o fato de sua aparição ser acompanhada de

elogios, mostra também ao público a boa intenção americana e sua receptividade com o povo nativo.

Reforçando a idéia, dita na coletiva no início do filme, que os vietnamitas querem e precisam da ajuda militar americana, a trama ainda mostra o entrosamento com outros nativos que são mostrados sofrendo por causa dos vietcongues ou ainda são inseridos na trama para auxiliar planos americanos para derrota do grupo rival.

Como recurso para salientar a necessidade da ajuda ianque para o povo nativo, é introduzido na história um grupo de camponeses que moravam numa aldeia próxima ao acampamento militar. Na primeira cena em que esse grupo é mostrado, aparecem algumas crianças e o médico da base americana, o sargento McGee, as inspeciona com gentileza e concede doces aos pequenos pacientes, como símbolo de ternura em relação àquele povo. O contato de McGee com as crianças ressalta a mensagem de solidariedade americana e sua boa vontade de tornar melhor a vida da população nativa.

Logo, surge uma menina acompanhada pelo avô, o ancião chefe da aldeia. Ela tinha sido ferida por um espinho punji envenenado, armadilha típica dos rivais. McGee a trata, enquanto o jornalista se aproxima. Beckworth se comove com a menina machucada e a presenteia com a corrente que portava em seu pescoço. A menina agradecida, diz em seu próprio idioma, traduzida por McGee, que nunca deixará de usar a corrente. Beckworth se mostra ainda mais comovido e a carrega para o encontro dos demais camponeses que esperavam o fim da “consulta”.

Enquanto isso, Kirby e o chefe da aldeia conversam para combinar uma aliança. No entanto, no dia seguinte, quando os militares vão à aldeia para terminar o diálogo com o ancião, se deparam com um desastre: os vietcongues em represália á falta de apoio às suas causas, raptam todos os jovens da aldeia e ainda matam de forma cruel o chefe, cujo corpo foi amarrado a um tronco no meio das casas. Beckworth logo pergunta sobre a menina. As aldeãs, com um clima fúnebre, falam que não a viram mais após os rebeldes a levarem para a floresta.

No meio das árvores, os militares boinas verdes encontram a menina morta. O filme agora lança um poderoso efeito de convencimento de opinião: a indignação. Além do fato de ter sido utilizada uma violência brutal que ocasionou a morte da menina, outro poderoso artifício para incrementar a indignação do espectador foi o fato de a vítima ser uma criança indefesa, que simboliza a pureza e inocência em meio à guerra, aumentando a suposta selvageria e covardia do lado rival. O jornalista lança um olhar extremante triste e incrédulo

com tamanha brutalidade do assassinato e toma em suas mãos a corrente que fora dada de presente, em um gesto emocionado.

Nesta cena com alto conteúdo emotivo, o filme conduz as emoções do espectador para agir assim como Beckworth – surpreso e chocado com o assassinato, a começar a aceitar a participação americana na guerra, a enxergar a suposta brutalidade com que os vietcongues tratavam a população que não aderira às suas causas. Ele também percebe que só com a ajuda americana o povo vietnamita indefeso poderia ser salvo.

A intenção do filme é aumentar a indignação do espectador no diálogo que se segue entre Kirby e o jornalista. O coronel relata de forma minuciosa que já havia presenciado um episódio ainda mais violento em outro povoado da região. A partir da premissa que o espectador já está indignado, a violência americana que está por vir na trama, encontra justificativa.

No desenrolar da história, os militares americanos se deparam com outros nativos vietnamitas que não aderiram ao grupo comunista. O relacionamento com esses vietnamitas que apóiam à intervenção americana é sempre mostrado de forma pacífica e sem preconceitos, como no caso do chefe do coronel Cai, do chefe de acampamento Nim, dos camponeses, do menino Hamchunk – todos são bem acolhidos e vistos como companheiros pelos americanos. Ao contrário do filme *Um punhado de Bravos*, no qual é mostrado de forma explícita o preconceito contra toda a nacionalidade japonesa, o preconceito nítido em *Os Boinas Verdes* não é referente à nacionalidade vietnamita, trata-se de um preconceito ideológico.

O preconceito ideológico foi mostrado de forma clara com o embate da luta reducionista dos heróis contra os vilões: o capitalismo defendido pela bandeira norte-americana versus o comunismo dos vietcongues, sendo estes expostos de forma sempre selvagem e brutal.

Os vietcongues por sua vez não são dignos de um personagem, assim como em *Um Punhado de Bravos*. Com exceção do general comunista Pham Shom Ti, os demais sequer recebem um nome ou tem falas extensas. Apenas as falas dos vietnamitas aliados são dignas de espaço no filme, e apenas estas recebem tradução. Mesmo o personagem Pham Shon Ti, apesar de sua relativa importância política para a trama, permanece em silêncio mórbido. Mais uma vez não é necessário que o personagem antagonista se expresse, pois de antemão o espectador já sabe que ele só irá tramar o mal.

A trilha sonora do filme também contribui para a categorização e divisão entre os vietnamitas. Quando o órfão Hamchunk aparece, inicia-se uma música instrumental, que se assemelha com um ritmo oriental. O mesmo tipo de música embala a entrada de Lin, uma

vietnamita aliada. Mesmo um leigo em música notaria que a melodia remete a ritmos orientais devido a inúmeros filmes que retratam personagens orientais - sejam japoneses, chineses, ou no caso vietnamitas - receberem uma trilha muito parecida. Enquanto a trilha sonora que acompanha as cenas dos vietnamitas rivais é sempre tensa, levando a construir um clima de suspense.

Até mesmo o modo de morrer se difere entre os americanos e os vietcongues. Os americanos morrem de forma brava, lutam, demoram para serem abatidos, como no caso do personagem militar que matou três vietnamitas antes de perder a vida. O coronel até mesmo disse “antes de morrer levou três consigo.”.

Quando Kirby fica sabendo pelo piloto do avião prestes a realizar uma matança contra os vietcongues que invadiram “Dodge City”, é notificado que “apenas levaria um minuto” para exterminá-los. E assim a metralhadora posicionada faz como já tinha avisado o piloto: de uma só vez mata a todos os invasores, sem que eles tivessem tempo para sequer agonizar. Essa seqüência também se trata de uma estratégia para auxiliar o convencimento do espectador quanto às causas do lado protagonista, não lhe é concedido sentir remorso pela dor e por assistir o aniquilamento dos soldados rivais.

Em outros momentos do filme em que aparecem os personagens americanos matando algum vietcongue, sempre é de forma rápida e eficaz. Na seqüência em que os boinas verdes pretendem invadir a casa e raptar o chefe comunista, todos os diversos guardas morrem em silêncio e sem mostrar um sinal de dor, nem mesmo são enfocados pela câmera em uma registro mais longo – tudo é muito rápido e breve, como se a vida dos rivais não merecesse tanta importância. O espectador não deve analisar as mortes do lado antagônico, não é conveniente à mensagem do filme que ele pondere as baixas dos soldados rivais, eles são mostrados como simples empecilhos para a resolução da meta dos heróis.

O jornalista Beckworth, que assim como o espectador, assiste a todas as atrocidades ocasionadas pelos vietcongues, mostradas de forma extremamente comoventes, é levado a entender e a defender a causa americana de participação em um conflito, que poderia ser dado como uma guerra civil. À medida que a narrativa lança os fatos carregados com forte conteúdo emotivo, para gerar compaixão e indignação, o jornalista, e o espectador, têm suas emoções conduzidas de modo a compartilhar a idéia proposta pela trama.

No momento em que ocorre uma ofensiva dos rivais no acampamento, Beckworth se encontra em uma trincheira, buscando proteção contra os projéteis e bombas. Nessa hora seu posicionamento é enfim colocado em xeque – um soldado o indaga se ele ficaria só assistindo ou ajudaria a passar a munição. O jornalista pára por poucos segundos como se analisasse

qual lado tomaria – o pacifista que não entende a guerra ou aquele que a defende. Beckworth opta por passar a munição – fica claro que ele já escolheu seu novo posicionamento.

No fim, quando Kirby pergunta ao jornalista se ele escreveria sobre tudo o que havia presenciado, o jornalista, numa clara alusão crítica que a imprensa real não apoiava a participação da guerra e que poderia até distorcer ou omitir fatos para tal objetivo, responde que perderia seu emprego caso relatasse em uma reportagem tudo o que vira. Kirby, de forma ligeiramente humorada, apenas o quanto a dureza dos personagens de John Wayne permite, responde que há emprego para ele no exército. Beckworth responde que se dá melhor com uma máquina de escrever do que com uma arma.

No final do filme, há uma cena ambígua – vemos o jornalista trajando uma vestimenta verde, com o mesmo tom utilizado pelos militares. Um oficial do exército o aborda perguntando se ele seguiria uma tropa prestes a embarcar num avião rumo a uma nova missão. Ele mais uma vez decide acompanhar – dessa vez Beckworth pode usar não uma arma de fogo, mas sim sua máquina de escrever como arma a favor da guerra.

O jornalista optou por acompanhar e ver com os próprios olhos, já que grande parte da imprensa supostamente não mostrava o que acontecia de fato, pelo distanciamento. Os espectadores também são colocados em xeque – o filme planta a dúvida: como algum americano poderia ser contra a intervenção se ele não tem pleno conhecimento do que acontece realmente no sudeste asiático? Uma das grandes mensagens presentes no filme é que assim como o jornalista, qualquer pacifista ou crítico da guerra mudaria rapidamente de opinião se fosse ver com os próprios olhos a verdadeira situação.

No entanto, quando o coronel Kirby menciona que o jornalista viu tudo, está implícita a visão reducionista do conflito em prol do patriotismo americano. Afinal, o jornalista não viu tudo da guerra, ele apenas viu o lado americano, e a trama o resume como versão única do conflito. Ele não analisou nem reportou as causas vietcongues, não viu as perdas do outro lado, nem o que o restante do povo daquele país preferia – apenas um grupo de camponeses não pode representar toda a nação. Mas Beckworth não se preocupou em ter a visão completa – o filme não permite esse panorama geral da guerra. Para uma propaganda política e ideológica eficaz, não pode ser incentivado no receptor qualquer menção de solidariedade com o outro lado. O filme teria um impacto bastante diferente se fosse mostrada a devastação das florestas com napalm e por consequência a dolorosa morte dos combatentes rivais e mesmo de civis. Obviamente isso não foi abordado na trama, porque fugiria da intenção de tentar comover a grande massa.

Assim como em *Um punhado de bravos*, o final do filme faz um balanço das perdas da guerra, em relação à baixa dos soldados americanos. Quando o coronel Kirby é elogiado pela missão, ele afirma que apesar de bem sucedida, a guerra teve um alto custo. Em *Um punhado de bravos* assim que Nelson encontra o coronel J. Carter, que elogia a bravura de sua tropa e ainda diz que a missão foi imprescindível, Nelson, em um ato emocionado, retira do bolso as diversas identificações de metal dos soldados mortos e as coloca na mão do coronel, dizendo que a missão custou um punhado de americanos.

Os dois filmes destacam a importância das intervenções militares e em sinal de condolência e respeito aos soldados que faleceram, é frisado na história que a morte desses militares não foi em vão. Apesar das baixas da guerra, ambos os filmes mostram que suas missões são de demasiada importância para a vitória na nação e glorificam aqueles que morreram em prol desse objetivo. O *happy end* tem uma importância fundamental para os dois filmes – todas as lutas, mortes e sofrimento dos soldados tiveram extrema importância para a concretização da conquista americana e foram justificadas com a vitória no final, para aliviar o espectador e não permitir que ele se posicione contra a guerra.

A música que começa e encerra o filme *Os Boinas Verdes*, “The balad of the green berets” aborda essa temática. A canção enfatiza a bravura dos soldados Boinas Verdes e ainda faz uma alusão a tradição e a exaltação belicista americana, que glorifica a bravura do soldado e sua honra em morrer pela pátria:

Fighting soldiers from the sky,
Fearless men who jump and die,
Men who mean just what they say,
The brave men of the Green Beret.

Silver wings upon their chests,
These are men, America's best,
One hundred men we'll test today,
But only three win the Green Beret.

Trained to live off nature's land,
Trained in combat, hand to hand,
Men who fight by night and day,
Courage take from the Green Beret.

Silver wings upon their chests,
These are men, America's best,
Men who mean just what they say,
The brave men of the Green Beret

Back at home a young wife waits,
Her Green Beret has met his fate,
He has died for those oppressed,
Leaving her this last request:

Put silver wings on my son's chest,

Make him one of America's best,
 He'll be a man they'll test one day,
 Have him win the Green Beret.¹

A canção ainda embala o final do filme, após o emocionante encontro entre Kirby e Hamchunk. O menino, que esperava seu grande amigo Peterson voltar da empreitada, percebe o sargento não se encontrava em nenhum dos helicópteros e se dá conta que Peterson, a figura mais próxima de um pai para o garoto, havia morrido. A morte do sargento inclusive remeteu ao modo o qual ele e Hamchunk se conheceram – Peterson distraiu-se e passou por uma linha de uma armadilha, sendo derrubado, mas desta vez de forma mortal, sendo lançado aos espinhos punji.

Voltando ao encontro que finaliza o filme, entre o menino vietnamita e o coronel, a trama volta a instilar no espectador uma grande comoção – o menino órfão, que não tinha a mais ninguém, como o mesmo anteriormente já havia afirmado a Peterson, se encontra desolado. Kirby exalta a bravura do sargento e quando Hamchunk indaga o que seria agora de seu futuro, o coronel responde com um jeito forte e amigável: “Eu cuido disso, Boina Verde. Tudo isso aqui está sendo feito por você.”.

O coronel ainda presenteia o menino com a boina de Peterson, como se fosse a vontade do sargento. Logo, começa a música justamente no trecho “Back at home, his young wife waits (...) Have him win the Green Beret!”, trecho que representa a vontade do militar mencionado na canção, que mesmo tendo perdido a vida na guerra, deseja que seu filho se aliste e continue seu legado, dando prosseguimento à luta pela defesa dos ideais da nação.

A fala de Kirby “Tudo isso aqui está sendo feito por você” é recheada de significado. A frase humaniza a guerra e amplifica a luta dos Boínas Verdes, como se houvesse muitos outros meninos órfãos, outras pessoas que não tinham até então mais esperança por causa dos vietcongues, e nos americanos encontram grande auxílio, uma ajuda solidária e paternal: a grande nação forte em benefício do povo oprimido e fraco. O filme então fecha com chave de ouro, com mais uma estratégia de convencimento, utilizando de dramatização, para comover a opinião dos espectadores.

¹ Soldados que lutam vindos do céu/ Homens sem medo que saltam e morrem. /Homens que significam aquilo que falam./ Os bravos homens Boínas Verdes./Asas de prata em seus peitos /eles são os melhores homens da América/ Homens que significam aquilo o que eles dizem, os bravos homens dos Boínas Verdes/ De volta para a casa, a jovem esposa espera/ Seu boina verde encontrou seu destino/ ele morreu pelos oprimidos /Deixou a ela seu último pedido/ coloque as asas de prata no meio de meu filho) ,Faça dele um dos melhores da América/ , ele será um homem que eles testaram um dia
 Que ele ganhe a Boina Verde.

Uma grande diferença entre os dois filmes é a ordem dos componentes que causam indignação e da violência apresentadas na trama. Em *Um punhado de bravos*, por causa do contexto em que foi produzido, o filme não precisava de antemão justificar a guerra, não necessitava mais convencer a população da presença americana no conflito, afinal já era 1945 e a vitória dos Aliados já estava iminente. A entrada e permanência dos Estados Unidos na Segunda Guerra haviam instilado na maior parte da população uma forte onda de patriotismo e solidariedade. Uma prova disso é a quantidade de filmes produzidos, e que foram grandes sucessos de bilheterias, que mostravam a bravura e o espírito guerreiro dos soldados americanos na época. Os filmes, como já foi afirmado anteriormente, eram produzidos para o grande público visando o máximo de lucros e justamente por isso, mostrariam aquilo o que a população gostaria de ver, o tema que estava propício à recepção do público.

Já em *Os Boinas Verdes*, a situação política era bem diferente. Apesar de ter sido filmado ainda no início da Guerra do Vietnã, a intervenção americana gerava um certo desconforto na população, e ainda boa parte não aprovava ou tinha dúvidas quanto à necessidade da empreitada. *Boinas verdes*, então diferentemente de *Um punhado de bravos*, precisava comover os espectadores da violência gerada no Vietnã. Para tal comoção, antes de qualquer ação americana contra os vietcongues no filme, a trama mostra os possíveis motivos para a luta. A indignação com o maltrato dos camponeses, a morte violenta da pequena camponesa, além de diversos diálogos que vão reiterando a necessidade para o espectador.

O jornalista Beckworth tem um papel fundamental na trama: ele representa o civil não convencido da necessidade daquela guerra e devido a todos os fatos recheados de artifícios para gerar uma indignação, ele começa a apoiar a causa. O filme conduz um espectador, que assim como o correspondente jornalista, era descrente em relação ao conflito, passe a acreditar e a lutar pelas causas americanas nesse embate.

De acordo com Furhammar e Isaksson, o papel dos jornalistas em diversos filmes é importante para delimitar o lado certo da questão apresentada na trama, após o jornalista ponderar os fatos e escolher o partido certo.

há uma certa tradição no cinema americano, desde a década de 20, segundo a qual os repórteres buscam e contam a verdade. São liberados para expressar firme indignação contra qualquer forma de corrupção ou opressão racial e, depois de enérgica deliberação, escolher o lado certo. (FURHAMMAR; ISAKSSON, 1976,p. 148)

Conclusão

A ideologia americana – culto ao capitalismo, ao consumismo e ao bem estar individual, além de noções políticas e de relações internacionais alinhada aos interesses norte-americanos – foi vendida para diversos países através da cultura de massa. Com a expansão de Hollywood e sua enorme importância econômica devido ao lucro gerado pelas bilheteiras e pela veiculação publicitária do *star system*, o *american way of life* ganhou o mundo.

Tanto a população americana, quanto a de diversos outros países alinhados com a política ianque receberam as mensagens ideológicas presentes na mídia. Como o foco deste trabalho foi a difusão desses ideais através dos filmes produzidos durante a Segunda Guerra e a Guerra Fria, mais precisamente as produções *Um punhado de bravos* e *Os Boinas Verdes*, que representam bem a filmografia da época, foram explicitados os mecanismos para a construção de uma mensagem ideológica condizente com a situação política e social em que ambos os filmes estão inseridos.

Os filmes hollywoodianos são frutos de uma cultura de massa, que visa sempre o máximo possível de lucros e, portanto, busca também o agrado geral. Em ambas as tramas o sofrimento, compaixão e indignação são amplamente utilizados nos filmes para gerar identificação com o espectador. Além disso, as duas produções em análise fizeram uso de duas estrelas do cinema para a representação heróica: Errol Flyn e John Wayne. A presença desses dois atores contribuiu favoravelmente para a disseminação do ideal proposto, já que ambos detinham de grande empatia e sucesso com o público.

A bravura e o heroísmo americano foram transfigurados para a figura dos soldados das tropas protagonistas, lideradas pelos dois atores emblemáticos acima citados. Os militares representaram de forma mítica a benevolência e os valores americanos, a todo o momento mostravam esperança na vitória e o amor à pátria, mesmo sendo mostrados como pessoas reais, com medos e inseguranças, o que contribuiu para gerar aproximação e reconhecimento com o espectador.

Os personagens correspondentes jornalistas tiveram grande importância para ambos os filmes. Willians e Beckworth representaram os civis num campo de batalhas. Como não faziam parte do círculo militar, não enxergavam a guerra da mesma forma, mas com o desenrolar da história se tornaram defensores fiéis das respectivas causas americanas na guerra e passaram a compreender o conflito, sob a ótica americana. Longe dos campos de batalha, de acordo com ambos os filmes, seria impossível entender as dimensões da guerra e compreender as dificuldades e as vitórias americanas. Com a ida à guerra, os dois personagens foram capazes de enxergar a amplitude da guerra e das causas defendidas. Os

dois jornalistas servem para levar a guerra aos civis, aproximá-los do *front* e conduzi-los à “verdade” dos conflitos.

Os dois jornalistas também representaram muito bem o perfil da época do espectador e sua provável recepção aos filmes: no período da Segunda Guerra, não era necessário convencer a população americana da necessidade da participação americana, Pearl Harbor já fazia parte do imaginário coletivo. Portanto, Willians não tem uma posição contrária à participação norte-americana na guerra, ele é apenas um pouco reticente e precisava apenas reforçar os valores heróicos americanos em seu íntimo.

Já em *Os Boinas Verdes*, demonstra que com uma situação política era bem diferente, não to favorável era necessário além de reiterar e reforçar as causas americanas era preciso também explicar, convencer e comover grande parte da opinião pública a favor da intervenção americana naquele pequeno país do sudeste asiático. Beckworth desempenha bem esse papel de espectador da guerra – ele no início a rejeita e após ver a guerra com os próprios olhos, aliás, pela lente americana, passa não só a aceitá-la, mas também a defendê-la.

Em ambos os filmes um artifício usado para divulgar com sucesso suas mensagens ideológicas é a indignação e comoção em prol americano. Diálogos emotivos, música triste, sofrimento exagerado em personagens previamente mostrados contribuíram para tornar o clima comovente. A indignação foi gerada pelo lado antagônico sempre ser apresentado como selvagem e brutal, ferindo o lado mostrado como o único certo e benigno. Os dois filmes não permitem de forma alguma identificação com o lado rival, para não provocar sentimento de remorso ou culpa pelas baixas dos soldados inimigos, tanto que os antagonistas praticamente não possuem falas e não constituem um personagem, fazendo parte da estratégia de generalização do embate – a rivalidade se estende a toda uma nacionalidade ou a uma ideologia contrária.

A redução do conflito é presente nas duas tramas. O maniqueísmo instila no espectador a adesão apenas ao lado protagonista. Em nenhuma das duas tramas é mostrada ou discutida amplamente as causas dos conflitos, que se baseiam apenas em combater a brutalidade antagônica, no caso de *Os Boinas Verdes*, ainda é mostrado como intuito da guerra a defesa de um povo oprimido pela violência rival e levar a democracia americana em detrimento da ameaça comunista, mas sem aprofundar em suas causas. Os filmes agem como se a ordem natural das coisas fossem combater o mal, sem maiores explicações, o que mostra a falta de interesse em compreender o outro lado e o grande intuito de guiar as emoções dos espectadores.

A narrativa clássica, traço dos dois filmes objetos da análise, contribuiu favoravelmente com a disseminação dos ideais propostos pelas duas produções, já que sua fórmula é facilmente entendida e aceita pela maioria dos espectadores. A montagem psicológica que mostra o plano/contraplano situa bem o olhar da platéia. A trama linear situa bem o público quanto às suas emoções e em relação ao posicionamento dos personagens. Os elementos fílmicos são engenhosamente elaborados de modo a situar bem o espectador: as falas, os movimentos de câmera, os sons, são todos utilizados de modo a conferir maior clareza denotativa à narrativa e assim situar bem o espectador na trama, a fim de gerar adesão da grande massa ao filme palatável. Assim, além de alcançar as grandes bilheterias, a propagação ideológica por um grande número de espectadores, seria também conquistada.

Referências Bibliográficas

ANDREW, J.Dudley. **As principais teorias do cinema**. Rio de Janeiro, RJ. Jorge Zahar Editor. 1989. 269 p.

BORDWELL, David. O cinema clássico hollywoodiano: normas e princípios narrativos. In RAMOS, FERNÃO PESSOA. **Teoria Contemporânea do Cinema: Documentário e narrativa ficcional**. Vol.2. São Paulo, Sp. Senac. 2005. p.277-301

GARCIA, Nelson Jahr .**O que é propaganda ideológica?** 9ª edição. São Paulo, SP. Editora Brasiliense. 1990. 88 p.

FARIA, Ricardo de Moura; MIRANDA, Mônica Liz. **Da Guerra Fria à nova ordem mundial**. São Paulo, SP. Contexto. 2003. 96 p.

FERRO, Marc – **Cinema e História**. São Paulo, SP. Paz e Terra. 1992. 143 p.

FURHAMMAR, Leif; ISAKSSON Folke. **Cinema e política**. Rio de Janeiro, RJ. Paz e terra. 1976. 235p.

LEITE, Sidney Ferreira. **O cinema manipula a realidade?** São Paulo, SP. Paulus. 2003. 93p.

LOBO, Júlio César. A guerra do Vietnã segundo John Wayne e Cia.: uma análise do filme *Os Boínas Verdes*. In: CAPELATO, Maria Helena et al.(org.). **História e Cinema**. São Paulo, SP. Alameda. 2007. p. 289-306.

MORIN, Edgar. **Cultura de Massas no Século XX ,O espírito do tempo, Volume 1: Neurose**. Rio de Janeiro: Editora Forense Universitária, 1990. 8ª edição. 208 p.

MONTERO, Martha Gil – **Carmen Miranda**. São Paulo, SP. Círculo do Livro. 1989. 316 p.

PEREIRA, Wagner Pinheiro. O triunfo do Reich de Mil anos: cinema e propaganda política na Alemanha nazista (1933-1945). In: CAPELATO, Maria Helena et al.(org.). **História e Cinema**. São Paulo, SP. Alameda. 2007. p.255-270.

VIRILIO, Paul. **Guerra e Cinema**. 2ª edição. São Paulo, SP. Boitempo. 2005. 200 p.

VALIM, Alexandre Busko; MUNHOZ, Sidnei J. Velhos demônios, novos debates: Reflexões sobre Hollywood e a política norte-americana ou como o ódio é permitido desde que se odeiem as pessoas certas. In: **Transit Circle - Revista Brasileira de Estudos Americanos**. Niterói, RJ. Ed. Contracapa. Vol.3. 2004. Pp. 30-59.

Documentos Eletrônicos

DOMENACH, Jean-Marie. **A Propaganda Política**. 2001. Disponível em <http://www.camaraamparo.sp.gov.br/literatura/apropagandapolitica.pdf>. Acesso em 28 ago. 2007.

SILVA, Francisco Carlos Teixeira da. Guerras e Cinema: um encontro no tempo presente. In: **Revista Eletrônica Tempo Presente**, Universidade Federal Fluminense, 2004. Disponível em www.tempopresente.org. Acesso em 19 ago. 2007

Anexos

Ficha técnica do filme Um punhado de bravos:

Ficha Técnica

Título Original: Objective, Burma!

Gênero: Guerra

Tempo de Duração: 142 minutos

Ano de Lançamento (EUA): 1945

Estúdio: Warner Bros.

Distribuição: Warner Bros.

Direção: Raoul Walsh

Roteiro: Ranald MacDougall e Lester Cole, baseado em estória de Alvah Bessie

Produção: Jerry Wald

Música: Franz Waxman

Fotografia: James Wong Howe

Direção de Arte: Ted Smith

Edição: George Amy

▪ Elenco

Errol Flynn (Capitão Nelson)

James Brown (Sargento Treacy)

William Prince (Tenente Sid Jacobs)

George Tobias (Gabby Gordon)

Henry Hull (Mark Williams)

Warner Anderson (Coronel J. Carter)

John Alvin (Hogan)

Mark Stevens (Tenente Barker)

Richard Erdman (Recruta Nebraska Hooper)

Erville Alderson (General Joseph W. Stilwell)

Joel Allen (Brophy)

Hugh Beaumont (Capitão Hennessy)

Carlyle Blackwell (Tenente Barker)

Sinopse

Durante a 2ª Guerra Mundial uma tropa de pára-quadistas invade a Birmânia (atual Myanma) ocupada pelos japoneses, para destruir um importante posto de radar. A missão tem pleno êxito, mas quando tentam retornar a um ponto para serem resgatados se deparam com japoneses esperando por eles. Assim eles precisam fazer uma perigosa caminhada, através da selva ocupada pelo inimigo.

Fonte: www.adorocinema.com.br

Ficha técnica do filme *Os Boinas Verdes*

Título original: The Green Berets

Gênero: Guerra

Tempo de Duração: 155 min

Ano de Lançamento (EUA): 1968

Estúdio: Warner Bros.

Distribuição: Warner Bros.

Roteiro: James Lee Barret

Produção: Michael Wayne

Música: Miklos Rozsa

Direção de arte: Winton C. Hoch

Edição: Otho Lovering

Elenco:

John Wayne (Coronel. Mike Kirby)

David Janssen (George Beckworth)

Aldo Ray (Sargento Muldoon)

Jim Hutton (Sargento Petersen)

Raymond St. Jacques (Doc. McGee)

Bruce Cabot (Coronel. Morgan)

Jack Soo (Coronel. Cai)

Luke Askew (Sargento Provo)

Irene Tsu (Lin)

Hamchunk (Craig Jue)

Sinopse:

Os Boinas Verdes eram considerados a força de combate mais valente sobre a face da Terra - as Forças Especiais de elite cuidadosamente escolhidas e treinadas para a guerra anti-guerrilha do Vietnã. Como a Legião Estrangeira Francesa na Indochina, 15 anos antes, eles eram mestres na arte da guerra. John Wayne faz seu depoimento mais vigoroso sobre a natureza do dever e da coragem, no meio às incertezas políticas da guerra.

Fonte: www.imdb.com