

UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA

**Indústria Cultural de Guerra em
Hollywood**

**Ideologias e contraideologias governamentais no
cinema norte-americano pós-Guerra Fria**

Aluno: Rogério Marques de Paiva

Orientadora: Adriana Facina

Niterói

2012

UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE
CENTRO DE ESTUDOS GERAIS
INSTITUTO DE CIÊNCIAS HUMANAS E FILOSOFIA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA
Setor de História Contemporânea II

Rogério Marques de Paiva

Indústria Cultural de Guerra em Hollywood
Ideologias e contraideologias governamentais no
cinema norte-americano pós-Guerra Fria

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História Contemporânea II da Universidade Federal Fluminense, como pré-requisito parcial para obtenção do grau de mestre em História.

Orientadora: Prof^ª. Dr^ª. Adriana Facina Gurgel do Amaral

Niterói

2012

**Indústria Cultural de Guerra em Hollywood
Ideologias e contraideologias governamentais no
cinema norte-americano pós-Guerra Fria**

Dissertação defendida e aprovada em 17 de abril de 2012.

Banca Examinadora:

Prof^a Dr^a Adriana Facina Gurgel do Amaral (Orientadora)
Universidade Federal Fluminense

Prof^o Dr^o Théó Lobarinhas Piñeiro (Arguidor)
Universidade Federal Fluminense

Prof^o Dr^o Victor Hugo Adler Pereira (Arguidor)
Universidade do Estado do Rio de Janeiro

Niterói / Rio de Janeiro
2012

Dedicatória

À Valéria, Marcela e Tavares.

AGRADECIMENTOS

Agradeço aos meus pais, amigos e ao extinto videocassete.

Início da Razão

Vejo que hoje, neste século que é aurora da razão, ainda renascem algumas cabeças da hidra do fanatismo. Parece que seu veneno é menos mortífero e que suas goelas são menos devoradoras. O sangue não correu pela graça versátil como correu há muito tempo pelas indulgências plenárias, vendidas no mercado. Mas o monstro ainda subsiste e todo aquele que buscar a verdade arriscar-se-á a ser perseguido. Deve-se permanecer ocioso nas trevas? Ou deve-se acender um archote onde a inveja e a calúnia reacenderão suas tochas? No que me tange, acredito que a verdade não deve mais esconder-se diante dos monstros e que não devemos abster-nos do alimento com medo de sermos envenenados.

Voltaire

O Filósofo Ignorante

Resumo

O presente trabalho trata da importância do estudo crítico do cinema e de sua viabilidade como fonte de pesquisa histórica. Tem como meta demonstrar como os discursos e ideologias dos produtos cinematográficos estão diretamente relacionados com o contexto histórico e político de sua produção. Dessa maneira, optou-se pela análise de três produções norte-americanas dos anos 1990 que apresentam em seus enredos todo o panorama da política externa dos Estados Unidos no pós-Guerra Fria.

O Cinema com seus discursos e representações pode influenciar sua audiência e fornecer material ideológico com vias a legitimar o estabelecimento de projetos políticos, militares e econômicos de grupos poderosos. Pode organizar-se com os demais meios de comunicação e ser porta-voz da máquina ideológica governamental, na propagação e naturalização de supostas verdades absolutas, maniqueísmos e padrões de comportamento.

Com isso, pretende-se explicitar os diferentes tipos de direcionamentos políticos adotados em Hollywood e suas ligações diretas com Washington. Assim como dialogar com as ideias de intelectuais, historiadores e analistas políticos que trabalham com o tema. E dessa forma, demonstrar como peculiaridades da política externa dos Estados Unidos estão intrinsecamente relacionados com elementos originais da formação do país, de seu povo e de suas tradições como um todo.

Palavras-chave: Cinema norte-americano, Imagens, Indústria cultural, Ideologias, pós-Guerra Fria, Sociedade da Informação

Abstract

The present work deals with the importance of critical study of cinema and its viability as a source of historical research. Target is to demonstrate how the discourses and ideologies of cinematographic products are directly related to the historical and political context of their production. This way, it was decided by the analysis of the three American productions of 1990 that present plots in the whole panorama of United States foreign policy in the post-cold war.

The Cinema with his speeches and representations can influence your audience and provide material with ideological tracks to legitimize the establishment of political projects, military and economic of powerful groups. You can organize itself with all the other means of communication and be the voice of ideological machine government, in the propagation and naturalization of supposed absolute truths, good-or-bad dualism and patterns of behavior.

With this, we intend to explain the different types of political directions adopted in Hollywood and its direct links with Washington. As well as dialog with the ideas of intellectuals, historians and political analysts who work with the theme. And in this way, demonstrate how peculiarities of foreign policy of the United States are intrinsically related to original elements of the training of the country, its people and its traditions as a whole.

Keywords: Cinema north-american, images, cultural industry, ideologies, post-Cold war, the Information Society

Sumário

Introdução	11
1. Indústria cultural	12
2. Cultura midiática	15
3. Imagens como fonte histórica	16
4. Pesquisa e Roteiro	17
Capítulo 1	20
Independence Day. O Blockbuster panfletário	
1.1 Os Blockbusters	22
1.2 Os filmes históricos	25
1.3 Independence Day ou Morte!	25
1.4 Um novo sentido para o 4 de julho	28
1.5 Na Guerra do Golfo eles sabiam o que fazer	34
1.6 Valores conservadores à beira do fim do mundo	38
1.7 O 4 de julho torna-se uma data universal	40
1.8 Ninguém é perfeito	45
1.9 Independence Day em seu contexto histórico	48
1.9.1 O Presidente norte-americano no Dia da Independência	52
1.10 O Vilão define o Herói	54
Capítulo 2	56
Tropas Estelares. O Blockbuster contraideológico	
2.1 Faça sua parte! Aliste-se e torne-se um cidadão!	58
2.2 Um mundo que funciona...pelo uso da força	65
2.3 Fascismo biológico	71
2.4 Críticas da imprensa para invalidar o discurso	75

2.5 Os Estados Unidos invadem a Terra. A Democracia autoritária	80
2.6 O Herói define o Vilão. 1980 a década do Conservadorismo Reaganista	82
2.6.1 O Realismo e o Idealismo na política externa dos Estados Unidos	84
2.6.2 Análises da política externa no pós Guerra Fria	85
2.7 A influência da tradição liberal na política externa norte-americana	87
2.7.1 A Doutrina Monroe e o Destino Manifesto	89
Capítulo 3	91
Mera Coincidência A autocrítica de Hollywood	
3.1 Por que o cão balança o rabo?	93
3.2 O espetáculo da Guerra	94
3.3 A Guerra acabou! A televisão informou.	99
3.4 Sociedade da Informação	105
3.5 Liberdade de Desinformação e Manipulação	107
3.6 Guerra do Golfo: Espectáculo midiático	111
Conclusão	115
Bibliografia	123
Anexo. Entrevista com Roland Emmerich	129

Introdução

O presente trabalho trata da importância do estudo crítico do cinema e de sua viabilidade como fonte de pesquisa histórica. Tem como meta demonstrar como os discursos e ideologias dos produtos cinematográficos estão diretamente relacionados com o contexto histórico e político de sua produção. Dessa maneira, optou-se pela análise de três produções norte-americanas dos anos 1990 que apresentam em seus enredos todo o panorama da política externa dos Estados Unidos no pós-Guerra Fria.

Com isso, pretende-se explicitar os diferentes tipos de direcionamentos políticos adotados em Hollywood e dialogar com as ideias de intelectuais, historiadores e analistas políticos que trabalham com o tema. E dessa forma, demonstrar como peculiaridades da política externa dos Estados Unidos estão intrinsecamente relacionados com elementos originais da formação do país, de seu povo e de suas tradições como um todo.

O Cinema com seus discursos e representações pode influenciar sua audiência e fornecer material ideológico com vias a legitimar o estabelecimento de projetos políticos, militares e econômicos de grupos poderosos. Pode organizar-se com os demais meios de comunicação e ser porta-voz da máquina ideológica governamental, na propagação e naturalização de supostas verdades absolutas, maniqueísmos e padrões de comportamento.

O modo como as sociedades percebem o mundo na contemporaneidade está totalmente ligado aos sistemas visuais. Estes se manifestam desde histórias em quadrinhos até o cinema. O ditado *“Uma imagem vale mais do que mil palavras”* parece ter se tornado uma máxima inquestionável.

A fotografia, as HQs, a TV, a internet e o cinema são meios de comunicação de massa. Mas, ao contrário de outras manifestações artísticas mais individuais, o cinema, forma de arte industrial e complexa, pode ser considerado resultado de uma arte coletiva cuja função primordial é alcançar um grande número de pessoas.

Portanto, além de arte ele é também um negócio e sua função social oscila entre essas duas vertentes nem sempre antagônicas. De todos os meios de comunicação da Indústria Cultural, no caso estudado, a indústria dos Estados Unidos, o cinema é possivelmente o mais abrangente e influente.

Admite-se a ideia de que há uma tendência dos chamados filmes históricos, por exemplo, em se utilizar do passado para evidenciar os problemas sociais e políticos contemporâneos. Sob esse aspecto, é importante salientar a importância do ensino da História e da análise das imagens e produtos midiáticos no geral, como uma forma de decifrar esses códigos.

O estudo das imagens oferece a possibilidade que o indivíduo perceba novas formas de interpretação. Para uma grande parcela do público esse tipo de produto da mídia muitas vezes é apresentado como a “verdade histórica” e não como uma forma de interpretação peculiar.

Enquanto inserido em um modo de produção industrial o cinema apresenta as mesmas características dinâmicas e até mesmo contraditórias deste. E isso se expressa nos diferentes gêneros e direcionamentos ideológicos de suas produções no decorrer das décadas. Alguns filmes oferecem ao espectador mais do que entretenimento banal e apresentam material contendo críticas em relação à política e à sociedade em geral. No sentido de que algumas produções, “independentes” ou não, se posicionam de uma maneira crítica em relação à Indústria, ao Governo e à sociedade como um todo.

1. Indústria cultural

O início da Indústria Cultural, a produção em escala industrial de bens simbólicos, é frequentemente identificado no século XIX, após a Revolução Industrial, que foi uma condição básica para o surgimento de uma *cultura de massa*. Acrescente-se a esse quadro a existência de uma economia de mercado, e a ocorrência, na segunda metade do século XIX, de uma sociedade de consumo. Esta se relaciona com os meios de comunicação de massa e com a cultura de massa.¹ A análise da Indústria Cultural e de seus teóricos mostra-se necessária para o desenvolvimento de qualquer pesquisa sobre ideologias no cinema.

O advento da industrialização, que provocou as alterações no modo de produção e na forma de trabalho humano foi o que possibilitou esse tipo único de indústria (cultural) e de cultura (de massa). Como traços marcantes dessa nova sociedade

¹ Meios de comunicação de massa e cultura de massa são expressões erroneamente tomadas como sinônimas. Para que a cultura de massa exista é indispensável a presença dos meios, no entanto, a existência destes não pressupõe necessariamente uma cultura de massa.

podemos citar: a reificação (a transformação em coisa ou coisificação) e a alienação. Tudo é tratado como coisa, bem ou produto, inclusive o homem. Assim, a cultura pode não ser mais vista como instrumento de crítica e conhecimento, mas como algo feito em série, industrialmente, como um produto a ser consumido.

Os produtos da Indústria Cultural nem sempre são imparciais e podem estar repletos de mensagens e imagens que atuam influenciando e legitimando projetos políticos e econômicos. Essa força simbólica pode ser encontrada na Mídia (nos meios de comunicação de massa, como revistas, jornais, rádio, televisão, internet).

Com o processo de Globalização e a almejada aparente “diminuição” do mundo e das fronteiras entre os países e pessoas, foi possível a maior abrangência da cultura de massa. O que não significou uma padronização total de valores e ideias, mas sim uma disseminação cultural por vezes agressiva de países como os Estados Unidos, o que pode ter contribuído para o acirramento das diferenças.

Na contemporaneidade essa indústria encontra-se inserida num panorama cada vez mais complexo e pode vir a exercer duas facetas contraditórias: um papel de certa maneira como difusora cultural e outro, alienador, comercial e padronizador. Um dos mais eficientes meios de difusão de bens simbólicos é o Cinema.

A Escola de Frankfurt, que teve origem em um instituto de pesquisas na Alemanha em 1923, representa uma das principais correntes de pensamento crítico sobre a comunicação, os meios e seu aspecto alienante. Theodor Adorno, um de seus principais expoentes considerava o indivíduo como um ser passivo em relação às mensagens dos meios. Junto com Max Horkheimer, criou o conceito de “Indústria cultural”² onde afirmava que a técnica dessa Indústria levava à padronização e produção em série.

Um sistema único seria constituído pelo rádio, pelo cinema e pelas revistas. Um sistema em que cada setor é coerente em si mesmo e todos o são em conjunto. O poder absoluto do capital seria o adversário do indivíduo e sob o poder do monopólio toda cultura de massa seria idêntica. O autor compartilhava a teoria de que a cultura contemporânea conferia a tudo um ar de semelhança.

Adorno ressaltou que a tendência social se encarnaria nas intenções particulares de grupos poderosos (indústrias siderúrgica, petrolífera, energética, química e Bancos) e que os monopólios culturais são fracos e dependentes em relação aos poderosos da

² ADORNO, Theodor W. e HORKHEIMER. Dialética do Esclarecimento fragmentos filosóficos. A Indústria Cultural: O Esclarecimento como Mistificação das Massas, 1985.

Indústria. E os produtos culturais têm de dar razão justamente a esses poderosos grupos. Essa esfera pode ser caracterizada pela dependência da sociedade radiofônica em face da indústria elétrica e a do cinema em relação aos Bancos.

Eles (os monopólios culturais) têm que se apressar em dar razão aos verdadeiros donos do poder, para que sua esfera na sociedade de massas – esfera essa que produz um tipo específico de mercadoria que ainda tem muito a ver com o liberalismo bonachão e os intelectuais judeus - não seja submetida a uma série de expurgos.³

No custoso processo de gravação, edição e divulgação de um filme é essencial a presença dos financiadores. Em muitos casos, o produtor é quem tem o poder de decisão sobre diversos aspectos do filme, o que reforça a ideia das intenções particulares de grupos poderosos terem algum tipo de influência sobre a mensagem e até mesmo definirem o produto final que chega aos cinemas do mundo todo. Um estúdio cinematográfico onde o alto escalão é composto por empresários judeus sionistas costumam optar por produzir filmes que tratam do Holocausto, por exemplo.

Para Adorno e Horkheimer, a indústria cultural além de adaptar seus produtos ao consumo das massas, determina o próprio consumo.⁴ A indústria cultural seria a indústria da diversão e o negócio, sua ideologia. A diversão é almejada por quem desejava escapar do processo de trabalho mecanizado. No entanto, na visão de Adorno, a diversão apenas se constituiria no prolongamento do trabalho, pois a mecanização exerceria um poder sobre as pessoas e sua diversão, na medida em que determinaria a fabricação das mercadorias destinadas ao lazer.

Entender como a recepção de um filme se processa nos indivíduos é uma discussão polêmica e a imagem pessimista que Adorno apresenta do caráter do consumidor cultural se assemelha a um processo de lavagem cerebral. Ele afirmava categoricamente que os indivíduos foram doutrinados pela técnica da Indústria Cultural para se sentirem desconfortáveis com qualquer coisa que não soasse semelhante.

³ ADORNO, Theodor W. e HORKHEIMER. Dialética do Esclarecimento fragmentos filosóficos. A Indústria Cultural: O Esclarecimento como Mistificação das Massas, 1985. p. 115.

⁴ O esquematismo brutal é exemplificado pelos ditos produtos mecanicamente diferenciados, que acabam revelando-se a mesma coisa. Seria totalmente ilusória a distinção entre os automóveis da série Chrysler e General Motors. Suas supostas vantagens e desvantagens serviriam para perpetuar a ilusão da concorrência e liberdade de escolha. Isso também se aplicaria às produções cinematográficas dotadas de esmagadores clichês.

2. Cultura midiática

Para Douglas Kellner, as formas dominantes da cultura encontram-se atualmente na mídia⁵. Afirma que a Escola de Frankfurt foi pioneira na crítica midiática e que suas ideias, apesar de limitadas, devem ser o ponto de partida para qualquer estudo sobre os produtos culturais.⁶

Seus teóricos traçaram de maneira visionária um paralelo entre a produção cultural e os métodos de produção industrial onde os produtos tinham como função legitimar ideologicamente as sociedades capitalistas.

A visão de uma cultura de massa totalmente ideológica e cujo único objetivo seria o adestramento e controle dos indivíduos é questionável. Assim como também o é considerar seus consumidores uma massa passiva e totalmente receptiva às suas mensagens. Adorno limita sua visão ao não dar crédito algum à capacidade questionadora do consumidor dessa cultura de massa.

A originalidade, a possibilidade de suscitar um pensamento crítico e a transmissão de ideologias são qualidades inerentes a todos os tipos de cultura. As ideias de Adorno, mesmo podendo ser acusadas de reducionistas, radicais e unilaterais, constituem um referencial teórico importante para o estudo crítico das ideologias da indústria cultural. E algumas de suas teorias ainda se apresentam atuais e relevantes.

Não se descarta a hipótese de grandes corporações capitalistas ou outros grupos poderosos manterem um controle ou influência sobre produções cinematográficas. Muitos filmes de ação contaram com a ajuda das Forças Armadas no empréstimo de equipamentos militares como helicópteros, tanques e aviões por exemplo. Difícil crer que o financiador gostaria de ser criticado ou atacado em uma película que ajudou a produzir.⁷

⁵ KELLNER, Douglas. “A Cultura da Mídia”. Estudos Culturais: identidade e política entre o moderno e o pós-moderno. Editora Edusc, 2001.

⁶ Para Kellner, as idéias de Frankfurt apresentam algumas deficiências, e por isso, se faz necessária uma reformulação desse clássico modelo de indústria cultural. Essa reconstrução deveria consistir em uma análise mais profunda dos processos de produção da cultura, na investigação histórica da construção da indústria da mídia, assim como na ampliação dos estudos de recepção e dos efeitos da mídia. Kellner considera problemática a dicotomia de Frankfurt entre cultura dita superior e inferior e procura defender sua substituição por um modelo de pesquisa que utilize métodos semelhantes de crítica a todo tipo de produção cultural, como por exemplo, desde uma ópera até uma canção popular.

⁷ Matthew Alford, acadêmico do departamento de mídia na Universidade de Bristol em sua tese de doutorado “*Projetando poder: a política externa americana e o sistema de propaganda de Hollywood*” discute a influência de pressões políticas e corporativas na realização dos filmes. Alford afirma que a

3. Imagens como fonte histórica

Na contemporaneidade, o uso da imagem como fonte na pesquisa histórica é crucial, tendo em vista que estas pertencem ao universo dos vestígios mais antigos da vida humana que chegaram até nossos dias.⁸ Em seu artigo “*O Desafio de fazer História com Imagens: arte e Cultura Visual*” Paulo Knauss observa um desmerecimento do uso da imagem como fonte histórica de relevância.

A imagem, enquanto expressão da diversidade social, cuja produção pode ser feita por meio de uma atividade especializada (como nos produtos da Indústria Cultural), possui um potencial de comunicação e de entendimento universal, pois as imagens podem alcançar um enorme número de pessoas e ultrapassar as fronteiras.⁹

Georges Ballandier advertiu que o poder só se realiza e se conserva pela produção de imagens, pela manipulação de símbolos.¹⁰ O poder não se impõem somente pela força bruta. Por isso, é primordial a análise da produção artística, seja qual for sua vertente, pois é uma fonte importante e inesgotável de discursos.

As ideologias podem estar a serviço de grupos poderosos e muito antes dos filmes todo tipo de manifestação artística realizada pelo homem foi utilizada com interesses específicos. O uso das formas de arte sempre foi usado para legitimar o poder de pessoas, grupos ou governos. A ilustração, o cartaz e os quadrinhos (*comics*) são exemplos de meios artísticos massificados que foram utilizados ideologicamente a serviço de interesses estatais.

Seja em uma obra de arte, como um quadro, ou em um filme para o cinema, o que suscita questionamentos é como a realidade foi representada e a serviço de quem está essa representação.

propaganda de Hollywood leva em conta os interesses das grandes corporações ligadas aos grandes estúdios. Exemplifica o caso da General Electric, que tem como uma de suas subsidiárias a Universal. E mostra-se preocupado com a intervenção de órgãos governamentais em diversos filmes, em especial aqueles onde a exaltação do heroísmo de militares e demais agentes são o carro-chefe, como *True Lies* e *Força Aérea Um*.

⁸ Knauss, Paulo. “*O Desafio de fazer História com imagens: arte e cultura visual*”. *Artcultura*, Uberlândia, v.8 n.12, p.97-115, jan.-jun.2006, pág.98

⁹ Idem.

¹⁰ BALLANDIER, Georges. *O poder em cena*. Brasília: Ed. UnB, 1982, p.7.

4. Pesquisa e Roteiro

Nos dois primeiros capítulos da dissertação pretende-se realizar um estudo de caso comparativo entre dois *blockbusters* norte-americanos. No capítulo 1 realiza-se uma abordagem crítica da superprodução *Independence Day* (1996) de Roland Emmerich. A trama aborda uma agressiva invasão alienígena no Planeta Terra e demonstra como os norte-americanos engendram a salvação da humanidade no dia 4 de julho.

A análise político-ideológica do filme é realizada simultaneamente com a descrição da trama por se entender que dessa forma o estudo se torna mais dinâmico, interessante e eficaz. As cenas relevantes são analisadas criticamente e sempre relacionando com o contexto histórico de produção do filme.

Independence Day é um produto conservador propagador da ideologia governamental que procurava reafirmar o poderio e superioridade dos Estados Unidos no novo contexto político que se iniciava com a dissolução da então URSS. O filme é um exemplo da necessidade dos EUA de delimitarem seus inimigos e a tríade politicamente correta de protagonistas apresenta uma suposta ideia de unidade em prol de um ideal. E ainda enaltece ao extremo o militarismo e a figura do Presidente, assim como do afro-americano e do judeu na sociedade norte-americana.

A análise encontra-se constantemente embasada nas clássicas e polêmicas teorias de Theodor Adorno e Max Horkheimer da Escola de Frankfurt. E sempre complementada, principalmente com as ideias de Douglas Kellner sobre ideologias inseridas nos produtos da mídia. Reafirma-se a importância do estudo das imagens como fonte histórica.

No capítulo 2 tem-se o estudo de caso do filme *Tropas Estelares* (*Starship Troopers*, 1997) de Paul Verhoeven, uma sátira política da sociedade e governo norte-americano. Um filme *blockbuster* comercial que se posiciona contra a ideologia dominante governamental norte-americana, ao contrário da superprodução de Roland Emmerich, que a reafirma.

Realiza-se a descrição da trama, análise, apresentação de comentários do diretor e do roteirista a respeito do filme e do contexto político da época de sua produção. O filme é um *blockbuster*, mas apresenta um conteúdo satírico e crítico da política norte-americana. Os produtores optaram por seguir um direcionamento ousado ao demonstrar

que em períodos de guerra qualquer nação se tornaria fascista. O diretor foi mal interpretado e acusado de fazer apologia a regimes fascistas. Justamente o que ele critica no filme.

Tropas Estelares inspira-se em filmes de propaganda nazi-fascistas como também em filmes dos EUA durante a Segunda Guerra Mundial e sua narrativa se baseia também na cobertura midiática da Guerra do Golfo. Prossegue-se fazendo uma comparação entre os dois *blockbusters* antagônicos (*Independence Day* e *Tropas Estelares*) e contextualizando a década conservadora do governo de Ronald Reagan.

A Era Reagan deu origem a uma série de filmes cujas tramas estavam condicionadas para a propagação da ideologia política governamental e dos valores individualistas e consumistas do período. Os valores e direcionamentos políticos do Governo Republicano de Ronald Reagan estão completamente explicitados nos filmes tanto da década de 1980 como também adentraram nos anos 1990.

Apresenta-se um estudo a respeito da política externa dos Estados Unidos e de como esta foi classificada de acordo com as chamadas categorias Realismo e Idealismo no período da Guerra Fria. Além de explicitar influências de uma tradição liberal na política externa norte-americana. Esta tradição se expressaria na ideia de excepcionalidade do país, na reafirmação de princípios da Doutrina Monroe e do Destino Manifesto.

Essas teorias se encontram no estudo de Geraldo Nagib Zahran Filho, que defende a influência dessa tradição liberal, que faria com que valores e interesses particulares do país fossem assimilados como sendo ideias absolutas e universais. Relaciona-se essa teoria com as ideologias propagadas em filmes comerciais como *Independence Day* e criticadas em outros como *Tropas Estelares*.

Portanto, ao realizar esse estudo a respeito do Cinema, sobre sua condição de arte complexa e os usos desse meio de comunicação como arma ideológica do Governo dos Estados Unidos, reitera-se que Hollywood não pode ser considerada apenas como porta-voz da ideologia dominante governamental, na medida em que, existem filmes que seguem direções contrárias.

O capítulo 3 tem por objetivo mostrar uma autocrítica empreendida por Hollywood ao tratar da possibilidade da manipulação midiática em um mundo onde informação e as imagens possuem um papel preponderante. O filme *Mera Coincidência* (*Wag the Dog*, 1998) de Barry Levinson, denuncia o caráter manipulador da mídia

quando um produtor de Hollywood é contratado para criar uma falsa guerra para distrair a atenção do público de um escândalo presidencial.

O filme é uma constatação de que Hollywood tem plena consciência de sua influência e poder. Baseado diretamente nos desdobramentos que levaram os Estados Unidos ao conflito armado contra o Iraque no começo da década de 1990, na campanha de manipulação e desinformação que tentaram angariar apoio total da opinião pública para a guerra.

O capítulo também pretende demonstrar como uma mesma indústria é capaz de conceber obras de apelo e funções sociais tão diferentes e contraditórios, assim como reafirmar a análise discutida nos dois capítulos iniciais da dissertação. Mas, reiterando a ideia de que os produtos ideológicos pró-alinhamento norte-americano (ou estadunidense) têm um peso e abrangência maior e ocupam mais espaço na mídia em geral do que outros produtos, no caso filmes, que possam estimular um senso crítico em relação às questões políticas, econômicas e sociais.

O referido caráter manipulativo se baseia no fenômeno do começo da década de 1990 de transformação da Guerra do Golfo em um espetáculo midiático. E todos os filmes analisados na presente dissertação têm a Guerra do Golfo como um tema central. Aborda-se também o advento do excesso de notícias veiculadas pelos meios de comunicação e atenta-se para o caráter ambivalente do processo comunicativo.

Pedro Demo estuda a possibilidade de desinformação em processos informativos e da manipulação excessiva de informação. O público do cinema não é totalmente passivo, mas os produtos ausentes de profundidade são justamente os que ocupam maior espaço na mídia. O cinema assim como a televisão oferece em demasia entretenimento de diversos tipos. A sociedade pode estar “desinformada” devido à informação manipulada ou pelo excesso da mesma.

Organiza-se um estudo acerca da importância que a imagem possui no mundo atual, a velocidade das informações e de como o audiovisual ganhou espaço na pesquisa histórica. Por tudo isso, esse capítulo terá um caráter de síntese onde o filme *Mera Coincidência* é considerado prova cabal de que Hollywood tem consciência de seu papel na construção da informação. Isso também fica exposto por meio da análise de documentários e de material relevante à respeito das ligações entre Washington e Hollywood.

Capítulo 1

Independence Day. O Blockbuster panfletário

O cinema norte-americano desde seu surgimento foi usado como ofensiva ideológica e esteve atrelado aos interesses governamentais do Estado. Governos Republicanos ou Democratas possuem, a princípio, visões e perspectivas diferentes a respeito de uma série de questões (sejam elas internas ou externas) e a Indústria cinematográfica geralmente acompanha e atua como difusora da política governamental vigente.

Como exemplo dessa ligação tem-se o fato apresentado por Christopher Sarret em “*Hollywood and the New militarism*” onde o autor informa que após os atentados de 11 de Setembro de 2001, alguns importantes membros da indústria do entretenimento reuniram-se em Hollywood com políticos justamente para discutir as novas diretrizes que deveriam ser estabelecidas para o cinema assim como também para a televisão.¹¹

Pode-se concluir que um dos rumos a serem tomados seria o do retorno da figura do árabe como vilão nas próximas produções cinematográficas, o que já havia ocorrido de certo modo nas duas últimas décadas. A queda das Torres representou o fechamento de um capítulo da complexa história de conflitos entre os Estados Unidos e o mundo árabe.

O contexto político, social e econômico iria adequar-se ao novo paradigma da política interna e externa norte-americana. Desse encontro ficou resolvido que Hollywood daria prioridade a filmes com conteúdo nacionalista e patriótico, o que não é novidade alguma se comparado com as duas décadas anteriores principalmente nos governos de Ronald Reagan e de Bill Clinton.

Douglas Kellner afirma que as ideologias são mais facilmente absorvidas nos momentos de diversão.¹² Para ele, a ideologia é um instrumento para dominação. A hegemonia política seria algo construído e por isso, se faria necessário convencer o indivíduo inclusive em seus momentos de entretenimento.

¹¹ SHARRETT, Christopher. “*Hollywood and the new militarism*”. USA, Today (Magazine). May, 2002. www.findarticles.com apud Ana Paula Spini.

¹² KELLNER, Douglas. “*A Cultura da Mídia*”. *Estudos Culturais: identidade e política entre o moderno e o pós-moderno*. Editora Edusc, 2001.

Os estudos culturais examinam os efeitos dos textos da cultura da mídia, o modo como o público se apropria dela e a usa. De que modo, as imagens, figuras e discursos funcionam dentro da cultura. A cultura da mídia trabalha no estabelecimento hegemônico de grupos e com suas representações direciona os indivíduos a certos posicionamentos políticos. Ou seja, é indubitável o poder dos meios de comunicação e sua eficiência no doutrinamento das grandes massas.¹³

Para Kellner, as formas da Cultura da mídia são intensamente políticas e ideológicas e para perceber de que maneira ela incorpora suas posições políticas e exerce seus efeitos políticos seria necessário aprender a lê-la (a cultura da mídia) política e criticamente.

Entende-se que, muito mais que enquadrá-la em seu contexto sócio-político e econômico é importante observar como os componentes internos do seu discurso codificam as relações de poder e dominação e trabalham na manutenção do *status quo*, a serviço dos grupos dominantes.

Por tudo isso, para Kellner, deve-se analisar a cultura da mídia em seu contexto histórico, perceber que seu discurso, suas imagens, elementos estéticos estão impregnados de posições políticas ideológicas. O resultado esperado, além dos milhões de dólares em bilheteria é a produção dos efeitos políticos.

Os discursos invariavelmente aderem a um tipo de posição (exemplo: os maniqueístas e tendenciosos filmes sobre guerra do Vietnã e Segunda Guerra Mundial, assim como a recente avalanche de filmes de super-heróis, carregados de estereótipos e conteúdo nacionalista). Mesmo concordando com o autor a respeito dos possíveis efeitos políticos, não se deve desconsiderar as diferentes possibilidades de recepção por parte de diferentes tipos de público.

É importante ressaltar que o fato de existirem filmes que trabalham nesse sentido não significa que todos os produtores, diretores, ou seja, Hollywood como um todo esteja em uma posição de submissão em relação ao Governo. Como já foi explicitado, o cinema é uma arte complexa resultado de um trabalho especializado coletivo.

¹³ A histórica transmissão radiofônica de Orson Welles em 1938 é um exemplo do poder dos meios de comunicação. Ao interpretar o clássico literário *Guerra dos Mundos* de H.G.Wells no dia 30 de outubro, véspera de *Halloween* (Dia das Bruxas), Welles optou por um formato jornalístico em sua dramatização. Ao anunciar a invasão marciana, ele a fez de maneira tão realística e convincente que o pânico se instalou nos ouvintes desavisados. Estima-se que das seis milhões de pessoas que ouviram o programa, um milhão tenham acreditado na falsa “notícia”.

Uma coletividade pode atuar fazendo uso de um bom senso, mas não necessariamente sob um mesmo consenso. Entende-se, portanto que o conjunto de ideias e valores expressos nos filmes atuam ao mesmo tempo na veiculação de uma ideologia dominante como também dão voz aos discursos que a criticam e apresentem diferentes (e muitas vezes incômodos) pontos de vista.

1.1 Os *Blockbusters*

Os *Blockbusters* ou “arrasa-quarteirões” são as superproduções cinematográficas. Filmes com orçamento de milhões de dólares que por sua própria natureza ocupam o maior número de salas de cinema possíveis em escala planetária. Na maioria das vezes estão comprometidos com a ideologia governamental dominante e, por conseguinte, com as grandes corporações capitalistas.

Em um primeiro momento, esse produto midiático enquanto cinema comercial tem como objetivo pagar seus custos e multiplicar essa renda através da venda de ingressos e da comercialização de produtos relacionados. O convencimento do público, de modo que este vá ao cinema e ingresse na fantasia apresentada, é conseguida por meio da propaganda, que cada vez mais se torna abrangente e requintada.

O ingresso é pago visando à diversão e o escapismo. Oriundo de uma arte especializada, o entretenimento experimentado através de um filme *blockbuster* não tem como objetivo primordial oferecer e estimular certos tipos de questionamentos.

Mas para Adorno e Horkheimer, a indústria cultural além de adaptar seus produtos ao consumo das massas, determinaria o próprio consumo. O esquematismo brutal é exemplificado pelos ditos produtos mecanicamente diferenciados, que acabam revelando-se a mesma coisa.¹⁴ A dita indústria estaria interessada nos homens apenas enquanto consumidores ou empregados e reduziria a humanidade, em seu conjunto, às condições que representam seus interesses.

O espaço da diversão massificada reproduz a rotina do trabalho e a realimenta. Dessa forma, ela se introduz no ambiente de trabalho. O indivíduo não percebe outra

¹⁴ Por exemplo, seria totalmente ilusória a distinção entre os automóveis da série Chrysler e General Motors. Suas supostas vantagens e desvantagens serviriam para perpetuar a ilusão da concorrência e liberdade de escolha. Isso também se aplicaria às produções cinematográficas dotadas de esmagadores clichês.

coisa senão as cópias que reproduzem o próprio processo de trabalho. Então, para se escapar do trabalho estafante, seja na fábrica ou no escritório é necessário adaptar-se a ele durante o ócio.

Quando o prazer acaba tornando-se aborrecimento ele não deveria exigir qualquer tipo de esforço para que continue sendo um prazer. Por isso, qualquer tipo de esforço intelectual é evitado. Todos os meios da cultura de massas servem para reforçar as pressões sociais sobre a individualidade, evitando todas as possibilidades de que o indivíduo se preserve diante dos mecanismos pulverizados da sociedade.¹⁵

Adorno e Horkheimer promoveram uma crítica feroz onde cada palavra tem um efeito demolidor. Em relação ao cinema esses teóricos de Frankfurt salientam que o objetivo do mesmo seria o de fazer com que o espectador percebesse a rua como um prolongamento do filme, uma vez que este pretenderia reproduzir o mundo da percepção cotidiana.

A indústria teria como norma criar a ilusão de que o mundo exterior é um prolongamento ininterrupto do representado na produção fílmica. Finalmente, com o advento do som a vida em sua essência não deveria mais se diferenciar do filme sonoro.

O filme sonoro, para o autor, paralisaria as capacidades, como a imaginação e a espontaneidade do consumidor cultural. Esses filmes não deixariam espaço para a fantasia e a divagação do espectador porque seriam produzidos de uma forma que para sua devida apreensão, a observação atenta se tornaria crucial. Como consequência o espectador seria obrigado a interromper sua atividade intelectual, caso almejasse compreender os fatos que são apresentados velozmente na tela.

Adorno acreditava que os indivíduos enquanto espectadores consumidores foram doutrinados pela técnica da Indústria Cultural para se sentirem desconfortáveis com qualquer coisa que não soasse semelhante. E o impressionante é perceber como essa afirmação faz sentido quando vemos muitos programas de TV (tanto estrangeiros como nacionais) com um formato padronizado, como as novelas e humorísticos

No entanto, não é impossível que um *blockbuster* ou qualquer outra forma de expressão artística notadamente comercial e popular apresente discursos engajados e questionadores, como é o caso do filme *Tropas Estelares*, que será analisado no segundo capítulo.

¹⁵ HORKHEIMER, Max. Eclipse da razão. São Paulo: Centauro, 2000. p.159

Deste modo, é tanto errôneo afirmar que a indústria de filmes de Hollywood como um todo faça propaganda de certa ideologia do governo ou de uma única ideologia como também não levar em consideração a influência política que um filme dessa magnitude pode causar sobre as massas.

Por sua amplitude comercial, visibilidade e inserção em determinado contexto político, o filme *blockbuster* deve ser objeto de estudo na pesquisa histórica. E mesmo que possa ser alvo de preconceito, considerado por intelectuais como um subgênero cinematográfico e que nunca obtenha um lugar no panteão de clássicos da Sétima Arte, são exatamente esses filmes que tem um público de milhões de espectadores, que chamam atenção por seus efeitos visuais e que estão repletos de ideologias que podem auxiliar na compreensão do contexto histórico de sua produção.

O filme então, como afirma Elias Thomé Saliba, é produzido da mesma maneira que o conhecimento histórico e também irradia um processo de pluralização de sentidos e verdades. Ou seja, da mesma forma que o saber histórico, o filme deve ser pensado e analisado por completo constantemente.¹⁶

A propaganda militar, por exemplo, foi largamente utilizada no cinema norte-americano na década de 40, durante a Segunda Guerra Mundial, de maneira panfletária em prol dos Estados Unidos e de seus aliados. A propaganda sempre foi utilizada de diferentes maneiras e com propostas, sentidos e objetivos distintos.

A indústria cultural demonstrou continuamente preferência pela temática guerreira e pela estética da glorificação do combate. Isso pode ser percebido nos cartazes de filmes, onde geralmente os personagens aparecem armados, independente do gênero cinematográfico.

¹⁶ SALIBA, Elias Thomé. “*Experiências e representações sociais: reflexões sobre o uso e consumo das imagens*” IN: II Encontro perspectivas do ensino de História – Anais.

1.2 Os Filmes Históricos

Os produtos de Hollywood de temática dita histórica são o tipo de produção bastante eficiente na propagação de ideologias. Filmes como *Gladiador* de Ridley Scott (cineasta que é categórico na defesa da credibilidade histórica de suas obras) e *300* de Zack Snyder (adaptação da HQ de Frank Miller) são dotados de clichês e anacronismos. Uma tendência desses filmes é a de fazer uso de uma ambientação do passado para tratar de problemas e questões do presente.

No filme *300*, por exemplo, um espartano conclama seus irmãos guerreiros a lutarem contra o misticismo e a tirania. Em *Gladiador*, logo após matar o Imperador na arena, o herói Maximus (Russel Crowe) praticamente instaura a democracia em Roma.

Com a suposta pretensão de se construir um resgate do passado e servir de entretenimento, alguns *blockbusters* dão legitimidade a ações militares governamentais, a violência e glorificam o ethos militar. Esses conteúdos tendenciosos podem ser assimilados e reinterpretados por públicos diferentes com perspectivas e realidades diferentes, mas com o mesmo fim: o alinhamento das massas.

1.3 Independence Day ou morte!

O filme *Independence Day*¹⁷ de Roland Emmerich pode ser classificado como sendo cinema político de propaganda militarista e do “*American way of life*”. No entanto, admite-se que ao enquadrar um filme em determinadas categorias pode-se incorrer no erro de limitar toda a gama de complexidade que o material apresenta. Portanto, nesse sentido, *Independence Day* também poderia ser categorizado como um filme de aventura cujo objetivo é entretenimento.

Foi lançado no ano de 1996 no início do segundo mandato do democrata Bill Clinton. Anacronismo à parte segue de maneira talvez mais sutil a tendência de cartilha

¹⁷ Independence Day gênero: Ficção Científica duração: 2 hr 24 min ano de lançamento: 1996 estúdio: 20th Century Fox / Centropolis Entertainment distribuidora: 20th Century Fox Film Corporation direção: Roland Emmerich roteiro: Dean Devlin e Roland Emmerich produção: Dean Devlin música: David Arnold fotografia: Karl Walter Lindenlaub direção de arte: Oliver Scholl e William James Teegarden figurino: Joseph A. Porro edição: David Brenner

ideológica adotada em filmes de Goebbles¹⁸ ou os de propaganda do regime soviético. Como afirma Kellner, são nos momentos de diversão que mais facilmente são absorvidas ideologias. Para ele, a ideologia é um instrumento para dominação. A hegemonia política seria algo construído e por isso, se faria necessário convencer o indivíduo inclusive em seus momentos de entretenimento. Nesse ponto Kellner se aproximaria dos teóricos de Frankfurt.

A trama aborda uma maciça invasão alienígena no planeta Terra e demonstra como um grupo de norte-americanos (civis, militares e membros do alto escalão do Governo) organiza a salvação da humanidade no dia 4 de julho. O dia da independência que dá título ao filme.

A Guerra Fria na perspectiva dos Estados Unidos dava sustentação a estrutura internacional da bipolaridade e a política externa de contenção da URSS. Com seu fim abrupto os Estados Unidos tiveram a oportunidade de reorganizar uma nova ordem internacional. A queda do Muro de Berlim e o desmantelamento da então URSS puseram fim ao bloco socialista.

Os Estados Unidos haviam saído da Guerra Fria como vitoriosos e perdido seu mais longínquo inimigo ideológico, os russos comunistas. Estes haviam ocupado o papel de vilões no cinema junto com os nazistas desde o final da Segunda Guerra.

Não seria exagero afirmar que o governo dos Estados Unidos poderia estar se sentindo um pouco perdido em relação aos rumos de sua política externa, pois para justificar e reafirmar um modo de vida é necessário a exposição de seu contraponto. Na dúvida em relação a inimigos imediatos, coube a Hollywood escolher extraterrestres como antagonistas na talvez maior e mais delirante alegoria patriótica comercial ideológica que se configura o filme *Independence Day*.

A apresentação de um novo inimigo, poderosíssimo, totalmente desconhecido, cujos objetivos seriam a pura e simples destruição da espécie humana (ou no foco principal da trama, a destruição dos Estados Unidos) foi uma revisão do velho modelo “*nós contra eles*” travestido de *sci-fiction* e o argumento necessário para demonstrar para o deleite do público como a libertação da Humanidade continuaria sendo capitaneada pelos norte-americanos.

¹⁸ Joseph Goebbles, ministro da propaganda do III Reich, sabia da importância dos filmes como forma de mobilização e advertia que os Governos nunca deveriam negligenciá-los. Goebbles acreditava também no poder de filmes com conteúdo histórico para legitimação do Estado e até mesmo para influenciar e despertar comportamentos (como o sentimento nacionalista e antissemita no povo alemão).

Há uma explícita reafirmação da noção de Destino Manifesto, ou seja, a ideologia dos norte-americanos como sendo o povo eleito e especial diante do restante do Mundo, o povo escolhido por Deus para levar Seus valores a todos os territórios.

O filme, também conhecido como ID4 é politicamente correto ao extremo, o que é explicitado no trio central de personagens que salvam o mundo da ameaça extraterrestre: o judeu, o branco *wasp* (*White anglo saxon protestant*) e o negro.

O personagem branco é nada mais nada menos que o Presidente da nação que é apresentado como um jovem, bom marido e pai, ex-piloto da Força Aérea combatente da Guerra do Golfo. O filme segue a tendência de enaltecimento da figura do presidente norte-americano cuja imagem de super-herói também foi aproveitada de maneira igualmente heróica em *Força Aérea Um* (*Air Force One*, 1997), de Wolfgang Petersen e com Harrison Ford no papel do Comandante-em-Chefe da nação. Na película o Presidente aniquila terroristas russos que tinham sequestrado o avião presidencial.

*Independence Day*¹⁹ é cinema político comercial que segue uma tendência dos meios de comunicação de massa em geral de veicular informações de um modo sensacionalista. Esse tipo de cinema recorre à emoção deixando muitas vezes certas temáticas à parte do discurso. O drama, os conflitos enfrentados pelos personagens mesmo quando expostos de maneira superficial e clichê geram empatia em um público menos exigente.

Esse tipo de produto visa uma aproximação total com sua audiência gerando a catarse, que segundo Aristóteles, se traduz na “purificação” experimentada pelos espectadores durante e após uma representação dramática. O espectador ao assistir um filme concorda em um primeiro momento em participar de uma experiência, que em casos específicos pode ser educacional. Essa educação pode ter sentidos múltiplos que pode visar à alienação, pode ser repressora, ideológica ou militar.

A pesquisa, mais do que tentar estabelecer maior ou menor grau de influência de um filme sobre determinado público, tem como um dos objetivos ressaltar a intencionalidade própria inerente à sua produção. A negação dessa intencionalidade ideológica, assim como de subestimar os possíveis efeitos diretos e indiretos no público são atitudes de perigosa ingenuidade.

¹⁹ *Independence Day* também foi divulgado como ID4.



Cartazes do filme Independence Day
Fonte: Google imagens capturadas em 10 de outubro de 2011

1.4 Um novo sentido para o 4 de Julho

O filme se inicia com imagem da bandeira dos Estados Unidos fincada na superfície lunar como clara demonstração orgulhosa da capacidade de conquista do país. No dia 2 de julho, gigantescas espaçonaves alienígenas passam pela Lua e se encaminham em direção ao Planeta Terra.²⁰

No Novo México, o S.E.T.I (*Search for Extraterrestrial Intelligence Institute*) identifica um sinal, uma espécie de transmissão de rádio vindo da Lua. O Pentágono capta a aproximação de um objeto com diâmetro maior que 550 km e massa total de $\frac{1}{4}$ do tamanho da Lua e descarta a hipótese de se tratar de um meteoro pois a velocidade do objeto está diminuindo.

Na Casa Branca, o jovem Presidente Thomas J. Whitmore (Bill Pullman) conversa amavelmente pelo telefone com a jovem Primeira-Dama (Mary McDonnell) enquanto sua filhinha dorme a seu lado. Na televisão, um programa informa sobre a

²⁰ Na Lua, a placa com os dizeres “*Here men from the Planet Earth first set foot upon the moon. We came in peace for all mankind*” e as assinaturas dos astronautas Neil Armstrong, Michael Collins, Edwin Aldrin Jr. e do Presidente Richard Nixon é obscurecida pela sombra causada pela nave na superfície da Lua. A cena da nave espetacular parece ser uma referência à clássica abertura do filme “Star Wars Episódio IV Uma Nova Esperança” de George Lucas.

queda em 40% de seu índice de aprovação e que sua liderança como piloto na Guerra do Golfo é diferente de sua liderança política.

Constance “Connie” Spano (Margaret Colin), diretora de comunicações da Casa Branca trabalha diretamente ao lado do Presidente e está revoltada com as críticas dos jornais que relacionam sua idade à uma suposta incompetência para o cargo.

Enquanto isso, no espaço um satélite choca-se com a imensa estrutura da nave alienígena e explode. Um corte abrupto de cena apresenta closes na Estátua da Liberdade, em sua face e na placa que carrega na mão esquerda onde está cravado o 4 de julho em algarismos romanos. As cenas seguintes são iniciadas com esses cortes acompanhados de efeitos sonoros que se assemelham a disparos e vão apresentando os personagens principais da trama.

Em um bucólico parque da cidade, David Levinson (Jeff Goldblum) conversa e joga xadrez com seu pai Julius (Judd Hirsch) que tenta convencer o filho de que seu casamento acabou. Aquele, no entanto, não tira a aliança do dedo apesar dos três anos longe da ex-mulher. Sua ex-esposa é Connie Spano, o braço direito do Presidente dos Estados Unidos Thomas J. Whitmore.

David é judeu, ex-aluno do MIT (*Massachusetts Institute of Technology*), trabalha em uma companhia de TV a cabo de Nova Iorque e tem preocupações com a saúde e com desenvolvimento sustentável do planeta. Reclama com os colegas de trabalho quando estes não jogam latas de refrigerante no local separado para lixo reciclável, borrifa água em suas plantas e circula pela cidade de bicicleta.

Depois de se despedir do pai com um xeque-mate, David tenta atender às súplicas de seu chefe Marty Gilbert²¹ (Harvey Fierstein), que está desesperado por causa de problemas na transmissão do sinal de TV.

²¹ O personagem Marty Gibert fora retratado pelos produtores do filme como um homossexual extravagante.



Em todos os lugares a transmissão do sinal encontra-se comprometida. Longe dali, no Vale Imperial na Califórnia, Russel Casse (Randy Quaid), um veterano ex-combatente do Vietnã, alcoólatra, que se sustenta pilotando um avião e jogando fertilizantes em plantações é repreendido por seu filho Miguel (James Duval) por ter pulverizado a plantação da fazenda errada.

Russel é frequentemente ridicularizado pelos colegas por afirmar que havia sido sequestrado por alienígenas no passado. Tanto Miguel quanto seus outros filhos (um menino e uma adolescente) moram em um trailer e parecem ter vergonha do pai. Miguel é o filho mais velho e possui traços latinos.

Na órbita da Terra várias espaçonaves semelhantes a discos voadores com 20 km de largura saem da colossal nave-mãe em direção às grandes cidades e países do planeta. O deserto do Iraque, Moscou, Nova Iorque, Washington e Los Angeles são os primeiros locais em que as naves chegam encobertas por nuvens estranhas e tempestuosas.



Contrariando o General William Grey (Robert Loggia), Chefe de Estado-Maior e o Secretário de Defesa Albert Nimziki (James Rebhorn), o Presidente recusa-se sair da Casa Branca e ordena que seu Vice e demais Chefes de Estado sejam levados para um local seguro. As naves projetam sombras enormes sobre cidades e sobre os grandes símbolos nacionais como a Estátua da Liberdade, o Capitólio e a Casa Branca. O Pentágono informa sobre a chegada de mais naves nas capitais da Alemanha, Inglaterra e Índia. O primeiro contato com alienígenas causa pânico e euforia na população



Travel guide to “America,” Independence Day.

Fonte: <http://ejas.revues.org/8682>

David descobre que o sinal do satélite estava se extinguindo e que se tratava de uma contagem regressiva. Ele explica para seu chefe Marty que as naves invasoras alienígenas usavam o sinal dos satélites para sincronizar suas posições, faziam manobras estrategicamente e atacariam na hora certa, como em um jogo de xadrez. David telefona e tenta em vão, explicar o mesmo para sua ex-esposa na Casa Branca.

Steven Hiller (Will Smith) é um piloto afro-americano que sonha em trabalhar na NASA. Estava dormindo na casa da namorada e quando se deu conta da chegada das naves segue apressadamente para sua base em El Toro. Sua namorada Jasmine Dubrow (Vivica A. Fox) é uma bela mulher negra que trabalha como stripper e sustenta sozinha seu filho Dylan (Ross Bagley), de mais ou menos seis anos.



Uma das cenas mais artificiais do filme é a de Jasmine dançando sensualmente em um clube praticamente vazio onde os poucos frequentadores estão mais interessados nos noticiários da TV sobre a chegada das naves. Na parede atrás do palco onde ela se contorce no *pole dance* há uma bandeira dos Estados Unidos.

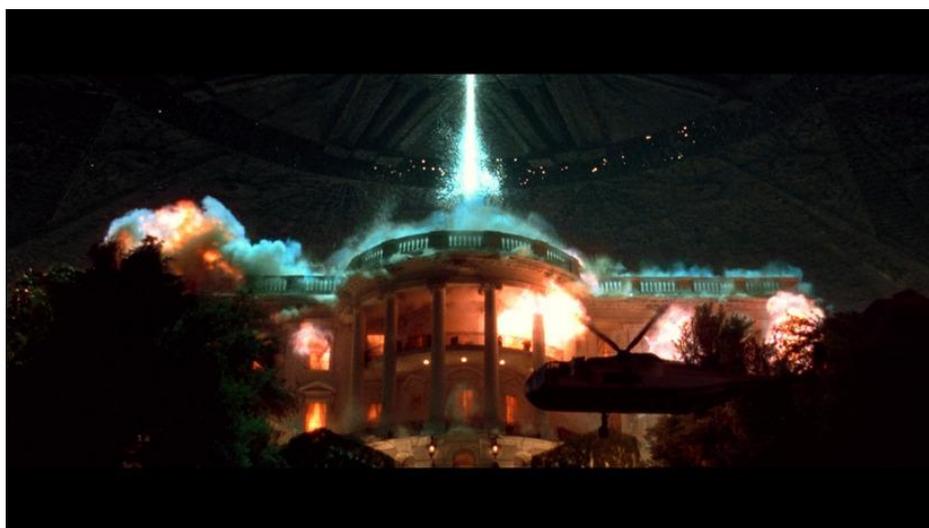


Em meio ao caos, David atravessa a cidade de bicicleta e vai ao encontro de seu pai para que este o leve de carro até a Casa Branca. Julius, pai de David, imigrante judeu fica completamente deslumbrado por estar na Casa Branca e por adentrar ao Salão Oval.

Julius fica também impressionado ao saber que seu filho David já havia desferido um soco no Presidente por suspeitar que ele mantivesse um caso com sua ex-esposa. David, tendo esta como mediadora e apaziguadora de ânimos, convence o Presidente de sua teoria para a interferência no sinal dos satélites. A descoberta de David de um sinal embutido no sistema de satélites é demonstrada com a ajuda de seu onipresente laptop.

O ataque finalmente se inicia. A Casa Branca e o Capitólio são destruídos, assim como o restante da capital norte-americana, mas o Presidente e sua filha, David e sua ex-esposa “Connie”, Julius, o General Grey e o Secretário de Defesa Nimziki dentre outros conseguem escapar no avião presidencial, o Força Aérea Um.

A Primeira-Dama que estava em Los Angeles fica gravemente ferida. Jasmine, o filho e seu cachorro (chamado Boomer) conseguem escapar da morte se protegendo das explosões em uma espécie de almoxarifado dentro do túnel. Coube ao cão protagonizar uma heróica cena de ação.



Nesse primeiro ato do filme que termina com o devastador ataque das naves alienígenas tem-se a gradual apresentação dos personagens principais da trama. Assim como em novelas e séries televisivas, o filme *Independence Day* possui núcleos e sub núcleos bem definidos, encabeçados por cada um dos personagens que compõe o trio central (O Presidente Whitmore, o técnico David e o piloto Hiller).

O ritmo inicial do filme é ágil, condição essencial para convencer o espectador de que este fez um bom negócio em sua escolha por este entretenimento. Os personagens são estereotipados e idealizados ao extremo, o que é frequente, mas não é uma regra em *blockbusters*.



1.5 Na Guerra do Golfo eles sabiam o que fazer

No dia 3 de julho o planeta encontra-se arrasado tendo suas grandes cidades destruídas. O Presidente, a bordo do avião Força Aérea Um, se arrepende de sua relutância em não mandar evacuar as cidades horas antes dos ataques e profere uma das muitas emblemáticas frases do filme quando sentencia: “Esta é a vantagem de ser piloto. Na Guerra do Golfo nós sabíamos o que fazer. Isso aqui não é tão simples assim”.

Esquadrões de ataque fracassam na primeira ofensiva contra os invasores cujas naves e caças possuem escudos protetores, mas o Capitão Steven Hiller (Will Smith) consegue derrubar um inimigo após uma espetacular batalha aérea onde cada manobra de fuga bem-sucedida era acompanhada de piadinhas infames proferidas por ele.

Em terra firme, o destemido piloto parte para o enfrentamento corpo-a-corpo, fazendo uso da retórica e do gestual clichê atribuído aos afro-americanos urbanos. Tomado pela revolta, desfere um golpe na face do alienígena e tal qual no fim de uma verdadeira maratona sexual, acende seu charuto para relaxar.²²

²² O afro-americano era geralmente retratado nos anos 80 como integrante de gangues urbanas e como um delinqüente. Quando estava do lado da “Lei” era de forma simbólica, como por exemplo, no papel de um velho policial coadjuvante na trama. Na década de 1990 têm-se algumas mudanças de paradigma e no cinema uma maior quantidade de artistas negros conquista maior visibilidade e consequentemente papéis mais relevantes. No filme catástrofe *Impacto Profundo* de 1998 o negro Morgan Freeman é o Presidente dos Estados Unidos antecipando em apenas uma década na ficção o feito inédito que foi a eleição de Barack Obama para a presidência em 2009. As roupas, gestos, modo de se comunicar, sua dança e música eram meios significativos de auto-afirmação e a partir de certo momento foram tão largamente difundidos que os jovens brancos de classe média assimilaram ou tentaram assimilar toda aquela cultura. O hip hop



Nesse ponto da película constata-se que realmente são os efeitos especiais os verdadeiros protagonistas da trama. Com a propaganda do filme veiculada em cartazes e pôsteres ao redor do mundo o público ficou intrigado com a arte conceitual do filme, e com o visual das gigantescas naves alienígenas sobrevoando as cidades.²³

Com as poucas cenas de destruição das cidades engolidas pelo fogo e a talvez mais emblemática, a da destruição da Casa Branca, divulgadas nos trailers promocionais antes do lançamento do filme nos cinemas, os realizadores já haviam conseguido chamar a atenção de pessoas no mundo todo.

Os efeitos visuais e sonoros são a garantia do entretenimento na medida em que, os conflitos psicológicos dos personagens são tratados de maneira pífia, superficial quando não caricata. Entre mundos devastados e explosões atômicas no espaço, as ideologias dominantes são apresentadas por meio dos estereotipados personagens. No caso de *Independence Day*, a ideia central é de que os Estados Unidos são a única Nação capaz de defender o mundo contra qualquer tipo de ameaça.

tornou-se um fenômeno musical lucrativo na década de 90 e nos anos 2000 estava mais do que consolidado. O filme *Independence Day* retrata, portanto essa inserção e posição política do afro-americano.

²³ Vale ressaltar que o visual do aparato tecnológico dos inimigos alienígenas do filme *Independence Day* foi claramente inspirado em uma série da década de 80 chamada “V” cuja trama também era sobre uma invasão de extraterrestres na Terra. Esta série inclusive ganhou um *remake* e tem uma atriz brasileira interpretando a personagem principal.



O interessante na eficiência de um produto como *Independence Day* é sua capacidade de agradar diversos tipos de públicos e em se tratando da audiência norte-americana ele provoca satisfações às aspirações tanto iconoclastas como as patrióticas.

A excitação frente à destruição dos símbolos opressores do poder do Estado é seguida do desejo, por parte do público, em contemplar a revanche humana contra os alienígenas do filme. Como afirma Kellner, as ideologias são assimiladas de maneira mais eficiente nos momentos de diversão e no tipo de filme em questão elas são vendidas tanto de maneira sutil como claramente panfletária.

Um aspecto interessante são as posturas de admiração, nervosismo e deslumbre manifestadas por todos os personagens do filme, com exceção de David Levinson, quando diante da figura do Presidente. Ficam sem palavras, gaguejam, não sabem onde colocar as mãos, como se fossem Lois Lanes frente a frente com o Super-Homem.

Jasmine dirige um caminhão levando alguns sobreviventes pela cidade devastada e acaba por encontrar a Primeira-Dama ferida. Curiosamente, na edição especial do filme disponível em DVD o cão Boomer é quem encontra a esposa do Presidente antes de Jasmine. O fetiche por humanizar os animais pode ser considerada uma tradição do cinema norte-americano e funciona como um atrativo a mais para o público infanto-juvenil.

Após a queda de avião, Steven atravessa o deserto puxando o alienígena capturado envolto em seu pára-quadras e acaba por encontrar uma caravana de veículos aparentemente sem rumo. Russel Casse está entre eles e Steven aproveita a oportunidade para chegar à base mais próxima, justamente a Área 51.

A instalação secreta também é o destino do Força Aérea Um. Nela o Presidente Whitmore é apresentado ao excêntrico Doutor Okun (Brent Spiner), chefe do Departamento de Pesquisas, que assim como todos os outros fica emocionado por estar frente a frente com o Comandante da Nação.



O cientista revela a todos sobre a existência de uma nave idêntica a usada pelos alienígenas que encontra-se sob a guarda deles desde os anos 60 como também de espécimes alienígenas. Informa que os ETs não são muito diferentes dos humanos, pois respiram oxigênio, tem o corpo frágil e tolerância ao frio e calor também similares. Ou seja, antes a ameaça externa era oriunda de outros países onde os inimigos também eram similares fisiologicamente, como também detentores de poderio bélico ameaçador.

Steven chega à base e os cientistas ficam apreensivos com a oportunidade de estudar o alien capturado. Encontra-se preocupado com Jasmine, pois haviam combinado de se encontrar na base em El Toro, só que esta foi também alvo de ataques. No entanto, Jasmine seguiu com o combinado e está na base junto com alguns sobreviventes, dentre eles a Primeira-Dama gravemente ferida.

Em uma conversa a esposa do Presidente lamenta que Jasmine seja uma dançarina “exótica”, mas ela não acredita que isso seja motivo de vergonha, pois é assim que sustenta seu pequeno filho Dylan, que é apresentado à Primeira-Dama.

O Presidente Whitmore tenta negociar uma trégua com o ET capturado, após ele assassinar alguns cientistas, dentre eles o Doutor Okun. O alien de cabeça desproporcional cheio de tentáculos revela se comunicar através da telepatia e é abatido durante sua tentativa de invadir a mente do Presidente.

Tudo indica que os ETs são como gafanhotos que vão de planeta em planeta consumindo todos os recursos naturais. Ou seja, não tem o mínimo respeito pelas formas de vida humanas, muito menos pelo *american way of life*, portanto devem ser destruídos. O Governo decide fazer uso de força nuclear. O pacifista David Levinson fica indignado e discute com Connie, fiel aliada do Presidente.



Os personagens David, Connie e o Presidente Whitmore formam uma espécie de triângulo amoroso ideológico do filme. Na discussão, um David levemente embriagado, está ressentido por ela tê-lo deixado para trabalhar com o Presidente, por ter pensado mais na carreira. Ela, por outro lado, se queixa de David não ser tão ambicioso, de ter abandonado a chance de ter sido um pesquisador no MIT, de não ter tido vontade de fazer algo especial, mas apesar do fim do relacionamento, não havia deixado de amá-lo. David, derrotado, afirma que no casamento ele se sentia parte de algo especial.

1.6 Valores conservadores à beira do fim do mundo

Os diálogos entre o casal David e Connie assim como a relação entre o piloto Steven Hiller e Jasmine ilustram os valores conservadores presentes em *Independence Day*. O filme tenta reforçar a importância do casamento, da vida a dois, da relação pai e filho, da família em geral. David não admite o fim de seu casamento e tem esperanças

de reconquistar sua ex-esposa, mas esta demonstra estar completamente focada em sua carreira.

Em contrapartida, Jasmine parece conciliar muito bem seu trabalho como stripper e mãe, além de almejar ser esposa de Hiller. Este, embora apaixonado por Jasmine, tem receio que um casamento e o fardo de assumir seu filho atrapalhem sua promissora carreira.

Valores conservadores já se encontravam em alguns filmes da década de 1980 no período do Republicano Ronald Reagan no poder. Na década de 1990 há um maior destaque dos personagens negros e judeus, por exemplo. Assim como a mudança de postura das personagens femininas que se tornam mais ativas e menos dependentes dos homens.



O Presidente se mostra firme e decidido a todo o momento, mesmo preocupado com sua situação familiar. Quando Steven Hiller resgata Jasmine e a Primeira-Dama na base militar destruída de El Toro, o Presidente é obrigado a dizer para sua pequena filha que a mãe não resistiu aos ferimentos.

O ataque nuclear contra os invasores fracassa e todos estão sem saber o que fazer, quando David após uma bebedeira é consolado por seu pai e inspirado por um comentário dele, tem a ideia de inserir um vírus de computador na Nave-mãe alienígena para tornar inoperantes os escudos protetores de toda a frota invasora.



1.7 O 4 de Julho torna-se uma data universal

No dia 4 de julho se iniciam os preparativos da terceira investida da raça humana liderada pelos humanos da América do Norte. Por meio de código Morse, tropas na Europa, no Oriente Médio e Ásia confirmam o ataque conjunto. Steven Hiller se oferece para pilotar a nave alienígena que estava na Área 51 e David será seu co-piloto.

O plano é simples: atravessar o espaço sideral, adentrar a Nave-mãe e, por meio do laptop, infectar seu sistema operacional com o vírus de computador desenvolvido por David. A dupla tem o voto de confiança do Presidente, mas o Secretário de Defesa que desde o começo da invasão mostrava-se um homem pessimista é totalmente contrário. Na discussão final acaba sendo demitido.

O sonho de Steven de voar no espaço sideral está prestes a se concretizar, mas antes ele finalmente decide realizar o desejo maior de sua amada Jasmine e ambos casam-se na base militar tendo David e Connie como testemunhas do matrimônio. Connie se emociona ao perceber que David ainda usa a aliança de casamento. Essa sequência termina com um close nas mãos dadas do casal David e Connie. O que o público espera ansiosamente nesse momento é pela guerra definitiva.



Um corte de cena mostra a bandeira dos Estados Unidos em close, tremulando e o Presidente em trajes mais informais pretende começar um discurso improvisado em cima de um jipe militar. A tomada de cena inicia-se com um Plano Geral mostrando todos os pilotos reunidos no exterior da base preparando-se.

Quando “O Homem mais poderoso do mundo” começa a falar todos na Base interrompem imediatamente o que estavam fazendo. O falastrão inconveniente Russel Casse foi um dos voluntários civis que receberam treinamento relâmpago para aprenderem a pilotar os modernos Caças da Força Aérea e está com aparência sóbria, de barba feita e ouve atentamente as palavras do Presidente, herói de guerra.

É possível que o discurso proferido pelo personagem tenha sido considerado exagerado até mesmo pelo público norte-americano.

*Não podemos mais ser consumidos por pequenas diferenças.
Estaremos unidos por um interesse comum.
Talvez seja o destino que hoje seja o 4 de julho.
E vocês estarão novamente lutando por nossa liberdade.
Não contra a tirania, opressão ou perseguição, mas contra a total
aniquilação.
Estamos lutando por nosso direito de viver, de existir.
E quando ganharmos o dia, o 4 de julho não será mais apenas uma data
americana, mas o dia em que o mundo declarou de uma só voz.
“Nós não nos entregaremos em silêncio.
Nos não vamos sucumbir sem brigar.
Nós continuaremos, nós vamos sobreviver!
Hoje nós celebraremos nosso Dia da Independência!”*



Presidential Speech, *Independence Day*

Fonte: <http://ejas.revues.org/8682>

Enquanto o discurso é proferido, a câmera que mostrava o corpo inteiro do Presidente vai se aproximando progressivamente. Vai alternando para pequenas tomadas dos soldados e civis insuflando seu patriotismo e sendo afetados pelas palavras. Na medida em que, o discurso se inflama em um misto de esperança e vingança o foco está por completo em close no rosto do Presidente. Todos aplaudem eufóricos. A música incidental se eleva triunfante.

A palavra destino no discurso do presidente remete a eterna crença do povo norte-americano em sua predestinação, na ideia fixa de que são um povo guerreiro obrigado a vencer provações, na sua luta contra a tirania e as vilanias do mundo.

O Presidente se prepara para voar e diz para um receoso e paterno General: “*Sou piloto de combate. Meu lugar é no ar*”. Impossível não traçar paralelos com uma entrevista de George W. Bush na televisão no contexto da Guerra no Iraque quando o mesmo declarou que era “*O Presidente da Guerra*”.



Na hora da despedida as mulheres abraçam seus homens emocionadas e orgulhosas. Ir para a guerra com a esperança do retorno glorioso para os braços das amadas é um incentivo crucial tanto na vida real como na ficção. David, no entanto, não é beijado na boca, mas recebe a benção de seu pai, que após muita descrença afirma estar orgulhoso. David então lhe entrega uma bíblia e um kippa.



Os filhos do paranóico Russel Casse contemplam seu pai com admiração a bordo do Caça de Guerra militar. O diretor vai paulatinamente resolvendo os conflitos emocionais de cada núcleo de personagens antes do ato final do filme que é a grande batalha no dia 4 de julho. O negro e o judeu, representados pelos personagens Steve Hiller e David Levinson formam uma dupla inesperada, tendo em vista a relação conflituosa entre comunidades negras e judaicas em algumas cidades norte-americanas.

Mas a intenção do diretor Roland Emmerich é retratar um fantasioso mundo idealizado de harmonia entre todos os povos frente ao perigo da total aniquilação. Pode-se então imaginar que com a destruição da maioria dos países e a vitória dos sobreviventes liderados pelos Estados Unidos, o estilo de vida e a democracia norte-americana finalmente se espalhariam pelo planeta sem maiores obstáculos.



Em ID4, o trio de personagens principais possui aparentemente a mesma importância. No entanto, vale ressaltar que ao personagem negro continuava sendo atribuído um papel de força bruta enquanto que os brancos exerciam autoridade e liderança cerebral.

No espaço, após ingressar na nave-mãe, David aciona o vírus. No Planeta Terra um esquadrão de caças sob a liderança do Presidente Whitmore se movimentam em direção a uma das outras gigantescas naves que sobrevoam os destroços das cidades. O primeiro disparo é ineficaz, o que faz com que todos comecem manobras evasivas, mas o Presidente insiste e prossegue corajosamente em direção ao inimigo. Seu segundo disparo finalmente causa danos à estrutura e o ataque se reinicia com entusiasmo.

O vírus de computador instalado através do laptop de David consegue causar pane no sistema da Nave-mãe alienígena de tecnologia anos-luz superior. Uma complexa batalha aérea se inicia envolvendo os aviões da Força Aérea e centenas de naves alienígenas.



1.8 Ninguém é perfeito

É interessante observar a inserção de certos posicionamentos temáticos ideológicos em Hollywood, como o explicitado na cena em que Julius, usando o kippa dado por David, reza pela primeira vez desde a morte de sua esposa. Está sentado no chão cercado por crianças, negras em sua maioria, e pede que todos dêem as mãos. Nesse momento surge o Secretário de Defesa do Governo que havia sido demitido há pouco pelo Presidente. Ele senta-se junto a Julius e avisa que não é judeu. Julius responde que *“Ninguém é perfeito”*.²⁴

A nave alienígena que plana o céu da cidade destruída prepara-se para usar sua arma principal no momento em que grande parte dos pilotos se encontra sem munição. O Presidente não acerta o alvo com seu último míssil e os dois pilotos que voavam em

²⁴ Na década de 1990 personagens judeus ou referências a judeus tornaram-se mais constantes em diversas produções cinematográficas. Entende-se que isso tenha como objetivo “marcar” presença, ou melhor, naturalizar a figura do judeu no imaginário do público como parte incontestável da sociedade norte-americana, ao contrário da figura dos árabes que constantemente são retratados como terroristas. O pai e filho em Independence Day são um desses exemplos e a cena em que Julius (Judd Hirsch) reza e diz que ninguém era perfeito por não ser judeu configura essa auto-afirmação. Como foi explicitado anteriormente, os discursos das produções cinematográficas podem estar a serviço de interesses elitistas de grupos poderosos e influentes, como nesse caso, das diversas organizações e comunidades judaicas dos Estados Unidos. Nos anos 2000 a propaganda sionista em Hollywood continuou e nem sempre de maneira sutil.

conjunto com ele foram atingidos. Russel Casse surge no momento crucial, mas não consegue efetuar disparos porque o equipamento estava travado.

Depois de declarar seu amor pelos filhos se sacrifica heroicamente chocando seu caça contra o canhão laser da nave. O filho mais velho, Miguel ouve as palavras do pai na sala de comando na base. O impacto do jato de Casse destrói o canhão laser e inicia uma reação em cadeia que acaba por destruir a nave por completo.

O ataque prossegue e os alienígenas vão sendo derrotados. Um Major consola Miguel dizendo que Russel era um homem corajoso e que ele deveria ter orgulho. O rapaz concorda e afirma que tem orgulho do pai. No espaço, no interior da Nave-Mãe, David e Hiller fumam charutos dados por Julius e lançam uma bomba nuclear com contagem regressiva. Um alienígena que operava um console em uma pequena cabine os observa curioso e no momento de lançar a bomba Steve diz com seu charuto na boca: “Paz!”.

De maneira panorâmica são mostradas naves alienígenas derrubadas em várias partes do mundo como África, Egito e Austrália. Na África aparecem jovens com aspecto de caçadores tribais comemorando. Não que isso não exista, mas é um exemplo da opção recorrente em se retratar todos os povos com estereótipos de fácil aceitação. Espantosamente todos os invasores foram derrotados de uma só vez, o que comprova o caráter inverossímil do roteiro, mesmo se tratando de um filme de ficção.



Global celebrations of the American military success, Independence Day
Fonte: <http://ejas.revues.org/8682>

Os combatentes de outras nacionalidades, como russos, franceses, italianos foram mostrados apenas de relance e se limitaram a seguir a estratégia adotada pelos norte-americanos. Instalações da OTAN e dos aliados do Oeste foram todas destruídas e de acordo com os cálculos todas as cidades do mundo seriam dizimadas em 36 horas se a ofensiva norte-americana fracassasse.

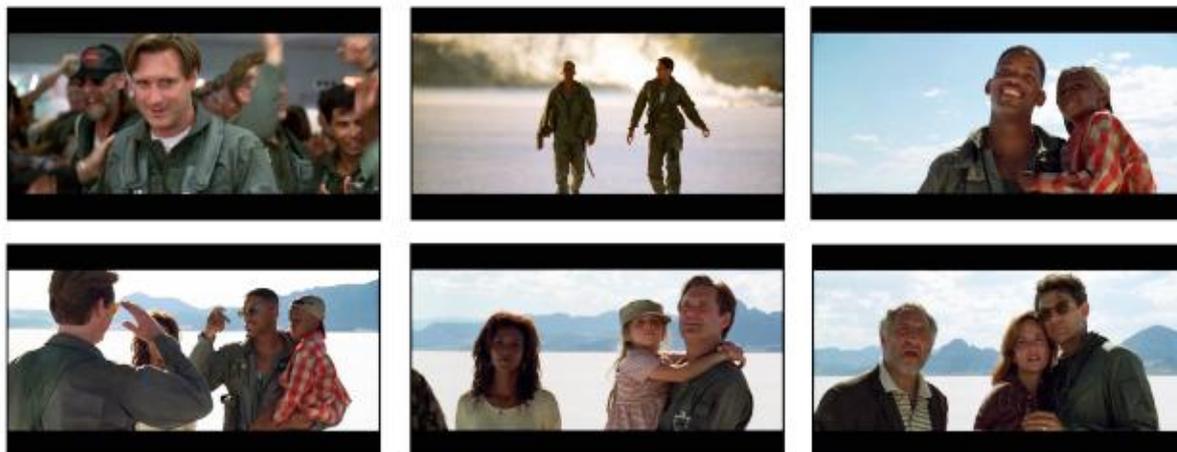
O Iraque foi citado algumas vezes obviamente devido à Guerra do Golfo ocorrida poucos anos antes da realização do filme, durante o mandato de George Bush no começo da década de 90. Outra cena curiosa mostra pilotos árabes e israelenses olhando-se desconfiados quando se vêem obrigados a trabalhar juntos.

Após escapar da nave-mãe alienígena poucos segundos antes da explosão nuclear, David e Steve aterrissam no Deserto de Nevada e são recebidos por suas mulheres, por Julius (usando kippa) e pelo Presidente que cumprimenta ambos. No jipe também está o cão Boomer e o excesso de citações sobre esse personagem na presente análise só não é mais constrangedora do que a onipresença do mesmo em cenas importantes do filme.

O último resquício de hostilidade e competição entre personagens é resolvido quando David e o Presidente Whitmore fazem as pazes. O Presidente, piloto de guerra, com um sorriso de satisfação (e ao que parece com a dor pela morte da esposa superada), elogia o bom trabalho de David e este, abraçado à Connie se refere à Whitmore pela primeira vez como “Senhor Presidente”. Os três, David, Whitmore e Steven estão com uniformes de piloto.



A cena final são os destroços das Naves alienígenas em chamas caindo na superfície da Terra que se assemelham à fogos de artifício. As três tomadas de cenas finais são David com o pai e Coonie, Jasmine ao lado do Presidente que leva sua filhinha (usando um boné militar) ao colo, e por último Steve Hiller com seu filho adotivo Dylan (com o boné da marca *Rebook* usado durante todo o filme), também em seu colo observando os “fogos” e comemorando daquela maneira a vitória que deu um novo sentido ao 4 de Julho.



Final Sequence, *Independence Day*.
Fonte: <http://ejas.revues.org/8682>

1.9 *Independence Day* em seu contexto histórico

Manifestações culturais de massa estão geralmente imersas em determinado contexto político e ideológico, ou seja, elas incorporam uma série de posições e exercem efeitos políticos imediatos ou não. Devem, portanto, serem analisadas política e criticamente.

Douglas Kellner sintetizou em uma frase sua análise do filme *Top Gun* de 1985 que se aplica perfeitamente ao filme *Independence Day* “(...) *uma utopia conservadora que usa as forças armadas como cenário para imagens utópicas de comunidade, romance, heroísmo masculino e auto-afirmação*” (Kellner, pag 145).

Concorda-se com Kellner e admite-se que filmes como *Top Gun* e *Independence Day* mesmo realizados com uma década de diferença inserem

o espectador na emoção da morte tecnológica fundindo Eros e Tântatos, energia libidinosa e destruição, em imagens de tecnoguerra, ajudando assim a produzir a disposição psicológica a emocionar-se com imagens de tecnomorte em acontecimentos como a Guerra do Golfo contra o Iraque.²⁵

²⁵ KELLNER, Douglas. “A Cultura da Mídia”. Estudos Culturais: identidade e política entre o moderno e o pós-moderno. Editora Edusc, 2001. pag.108

As imagens de destruição de cidades e de símbolos como a Estátua da Liberdade excitam o espectador e o preparam para a atmosfera guerreira. Depois toda a euforia é direcionada na revanche contra os inimigos alienígenas através da violência.

Filmes de ficção como *Independence Day* ou *Pearl Harbour*, pretendo drama histórico sobre o ataque japonês durante a Segunda Guerra Mundial, transformam a guerra em espetáculo estético e fazem uma propaganda muitas vezes explícita do militarismo.

Concorda-se com Kellner quando este afirma que esse tipo de filme ideológico contribui na produção de atitudes adequadas de seu público e se posicionam como cúmplices das aventuras militares de Governos como os de Reagan e Bush. Onde o “discurso político de Reagan e o cinema de Hollywood são visões complementares de uma fantasia ideológica específica”.²⁶



Uma versão especial do filme disponível no DVD contém algumas cenas que ficaram de fora da versão nos cinemas dentre as quais duas chamam atenção. A primeira foi um beijo gay em “tom de comédia” entre os personagens de Jeff Goldblum e Harvey Fierstein. Como foi descrito anteriormente, o personagem Marty Gilbert, chefe de David Levinson (Goldblum) lhe dá um rápido beijo quando este descobre o problema que atrapalhava o sinal da TV a cabo.

²⁶ KELLNER, Douglas. Pag. 114



O diretor alemão Roland Emmerich é um dos diretores mais rentáveis e poderosos de Hollywood e isso deve lhe conferir certa liberdade para tratar de temas específicos de seu interesse como a família, relacionamento pai e filho, religião, patriotismo e homossexualismo. A questão é que possivelmente os produtores tenham considerado a cena do singelo beijo como fora do contexto, exagerada, comprometedora ou até mesmo inadequada e polêmica naquele determinado momento.

A outra cena inédita trata da preocupação da filha de Russel Casse com o fato de não ter tido relações sexuais. Durante o ataque dos aliens na base em Nevada enquanto Julius rezava com as crianças negras e afirmava que ninguém era perfeito por não ser judeu, a filha de Russel, Alicia Casse (Lisa Jakub) tentava um flerte com um rapaz loiro de aspecto ingênuo. Em tom de lamento a adolescente constatava que, se aquela fosse a última noite na Terra iria morrer virgem. Então, o rapaz se vira e a consola dizendo que então ambos irão morrer virgens.

Mais conservador impossível na “América” puritana. Interessante perceber que na edição especial se inserem uma cena de beijo entre homens (mesmo não sugerindo uma relação homossexual entre os personagens) e a negação de sexo por um casal aparentemente heterossexual.

Provavelmente em se tratando de entretenimento ideológico com censura livre, ou seja, um produto a ser consumido em família, esse tipo de insinuação sexual entre os personagens adolescentes poderia gerar constrangimentos e sofrer críticas dos mais conservadores. Da mesma forma o singelo beijo gay censurado nos cinemas. Constatase que nos últimos anos da década de 2000 tem ocorrido uma diminuição na quantidade de violência sanguinolenta e sexo nos filmes *blockbusters* de aventura.

O historiador francês Marc Ferro foi um dos primeiros estudiosos a considerar o Filme como objeto de pesquisa e seus estudos sobre história e cinema ainda são uma referência importante. De acordo com a teoria de Marc Ferro o cinema constitui um testemunho de seu tempo. Suas ideias quase românticas endossam que o cinema possui uma tensão muito própria, *“trazendo à tona elementos que viabilizam uma análise da sociedade diversa da proposta pelos seus segmentos, tanto o poder constituído quanto a oposição”*.²⁷

O filme então apresentaria uma contra-análise da sociedade e revelaria suas estruturas. O filme seria uma produção com autonomia em relação aos poderes da sociedade e seria capaz de dar vazão a novas ideologias mesmo em regimes totalitários. No entanto, Ferro admitiu mais tarde, que o controle excessivo em totalitarismos cessaria a visão original do cineasta.

É curiosa a visão do autor de que somente em regimes totalitários, como a ex-União Soviética, a Alemanha nazista e a China comunista atual os meios de produção artística são controlados e fiscalizados com rigidez. Será que Hollywood tem liberdade total para produzir tudo?

A produção cinematográfica, segundo Ferro deixaria “lapsos” e o historiador percorreria caminhos deixados inconscientemente pelo diretor. A obra se constituiria em documento fílmico e proporcionaria informações, muitas vezes contra a vontade de quem filmou ou produziu, ou seja, um filme é testemunha mesmo quando sofre algum tipo de fiscalização.

O papel do historiador, portanto, seria o de manter-se atento às manipulações, uma vez que tanto o cinema de ficção quanto o documentário revelariam aspectos sócio-históricos independentemente das intenções iniciais de quem produziu. Uma nova Historiografia critica as ideias de Ferro e reafirma a manipulação como algo intrínseco à linguagem do cinema.

²⁷ FERRO, Marc. *“Cinema e História”*. 2º edição. Editora Paz e Terra, 2010.

1.9.1 O Presidente norte-americano no Dia da Independência

O filme teve seu lançamento em 1996 no período do término do primeiro mandato de Bill Clinton. Político norte-americano do Partido Democrata, Clinton tornou-se o 42º Presidente dos Estados Unidos após derrotar George H.W. Bush que almejava se reeleger em 1992. Com a vitória de Clinton chegava ao fim um período de mais de 10 anos dos Republicanos no poder.

Seu semblante jovem e carismático angariou muitos votos de confiança de eleitores que almejavam por renovações no cenário político afetado pela recessão econômica e com necessidades de melhorias nas áreas de saúde e educação. Acompanhado de sua jovem esposa Hillary Clinton propagavam a imagem de um casal unido e apaixonado, fator importante para o sucesso de uma carreira política.

O governo Clinton foi caracterizado pela tentativa de retomada do crescimento econômico baseado em grande produção industrial e consumo interno. Seu governo foi um período de real crescimento econômico da nação e Clinton tinha uma imagem impecável. Essa imagem presidencial foi explorada no cinema em filmes como *Independence Day* cujo roteiro extrapolou ao conferir características super-heróicas a personagem do Presidente.

O filme *Força Aérea Um* de Wolfgang Petersen segue a linha patriótica de *Independence Day* e da mesma maneira coloca o Presidente dos Estados Unidos como personagem principal em um filme de ação. A escolha de Harrison Ford, consagrado por ter interpretado personagens icônicos como Indiana Jones e Han Solo na série *Star Wars* é um trunfo da produção.

Da mesma forma que em *ID4* há menções a respeito da capacidade de liderança do Presidente, assim como de seus atos de bravura em combate. No filme o Presidente James Marshall (Harrison Ford) em visita a Rússia faz um duro discurso contra o terrorismo e no retorno aos Estados Unidos vê o avião presidencial *Força Aérea Um* sequestrado por partidários de um ditador inimigo dos Estados Unidos.

A família do Presidente que se encontra a bordo é feita refém pelos terroristas criando um dilema moral para Marshall. Colocará seus interesses pessoais acima dos interesses da Nação?



Harrison Ford é o Presidente dos Estados Unidos em Força Aérea Um
Fonte: Google imagens capturadas em 08 de novembro de 2011

Percebe-se que a já idolatrada figura do Presidente costuma ganhar contornos míticos em Hollywood e sua transformação em figura icônica em filmes de aventura parecia ser a mais nova estratégia da Indústria cultural na década de 1990.

No entanto, com a eleição controversa de George W. Bush em 2000, suas gafes frequentes que denotavam sua aparente incompetência e seus índices de popularidade flutuantes decorrentes de sua postura beligerante resultaram em representações esdrúxulas e ridículas da figura do Presidente em comédias. Não significa que a postura de autoridade respeitável tenha desaparecido de outras produções, mas isso se configura em mais um exemplo de que existem várias vozes e perspectivas diferentes na indústria cinematográfica.

Essas relações entre o real e o imaginário são extremamente curiosas. Nos anos 1980 o ex-ator Ronald Reagan, famoso por filmes de faroeste na década de 1940 como *A Estrada de Santa Fé* (*Santa Fe Trail*) tornou-se Presidente dos Estados Unidos em 1980 dando início a uma década de hegemonia conservadora.

O projeto militar mais audacioso e caro da época (um escudo espacial que protegeria o país de ataques de mísseis)²⁸ foi batizado com o nome da franquia cinematográfica mais famosa e revolucionária do período, *Star Wars* de George Lucas.

²⁸ Projeto Guerra nas Estrelas (*Star Wars*) foi um milionário programa de defesa adotado no Governo de Ronald Reagan. O chamado SDI (*Strategic Defense Initiative*) se ocupou da construção de uma espécie de “escudo espacial” que defenderia o país de possíveis ataques nucleares. O projeto foi cancelado após o gasto de bilhões de dólares. De qualquer forma, não se desconsidera os efeitos que a propaganda desse poderio bélico ocasionou na URSS.

Washington mantém há muito tempo com Hollywood uma relação muito estreita. É interessante pensar até que ponto a mítica em torno dos personagens interpretados pelos atores pode fascinar o público a ponto de garantir o sucesso de seus intérpretes quando adentram a carreira política.

Por tudo isso, entendemos que a “realidade” expressa no filme é algo construído, assim como o conhecimento histórico. O documento fílmico é uma tentativa de reconstrução da realidade com o objetivo de dizer algo sobre essa realidade ou reescrevê-la procurando atender fins específicos (políticos e econômicos).

1.10 O Vilão define o Herói

Os filmes de Hollywood e suas tramas são um reflexo de questões relativas à política interna e externa dos Estados Unidos. Uma forma interessante de perceber isso é na observação dos vilões e personagens marginais das produções e como esse quadro passa por constantes transformações. Dependendo do contexto, o vilão de hoje torna-se o herói de amanhã.

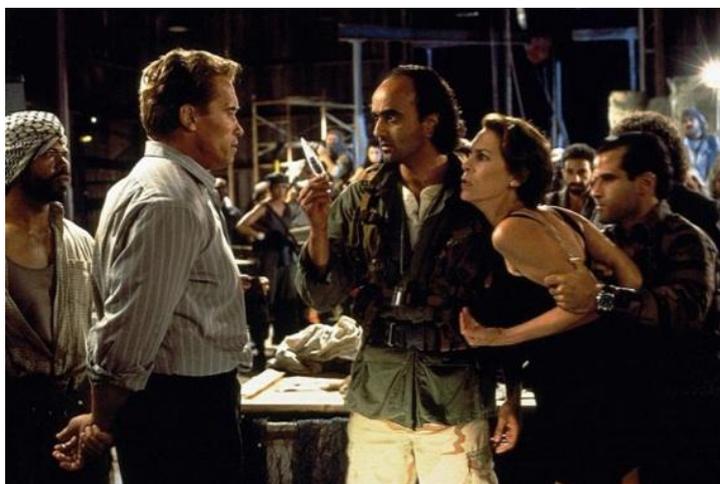
Com o fim da URSS os russos deixam de serem os maiores inimigos ideológicos dos Estados Unidos chegando inclusive a aparecer como aliados em filmes como *Armageddon* (1998) com Bruce Willis. Os filmes de guerra contam com a ajuda das Forças Armadas que disponibilizam seu arsenal tecnológico. Peça crucial para manutenção da simbologia de eficiência e invencibilidade.

Árabes também apareceram como vilões terroristas em algumas produções na década de 1980 como em *Comando Delta* (com Chuck Norris) e *Águia de Aço*. Kellner ao analisar o segundo acusa-o de ser um filme racista que retrata os árabes como sádicos subumanos. O líder vilão que lembra a figura de Saddam Hussein é perverso e ditatorial.

Nesses filmes o público é condicionado a ansiar pelos momentos de destruição dos países inimigos como o Iraque, ressalta Kellner, assim como vibraram com a derrota dos alienígenas em *Independence Day* e *Tropas Estelares*. Isso configura apenas mais uns exemplos de como esses filmes podem se orientar pela política externa norte-americana.

No começo da década de 1990 os árabes foram ridicularizados na superprodução de James Cameron com Arnold Schwarzenegger, chamada *True Lies*. E após os atentados empreendidos em 11 de setembro de 2001, que culminaram com a destruição

das Torres Gêmeas e partes do Pentágono, eles tornaram-se personagens ainda mais frequentes nos filmes. Os chineses aparecem em *Máquina Mortífera IV* (*Lethal Weapon IV*, 1998) de Richard Donner com o atualmente execrado Mel Gibson no papel principal.



True Lies de James Cameron

Fonte: Google imagens capturada em 10 de setembro de 2011

Um caso a parte são o dos alemães, na medida em que filmes sobre a Segunda Guerra Mundial são realizados ininterruptamente desde o início da mesma. O alemão nazista pode ser considerado o vilão supremo do cinema. A questão do Holocausto é retratada ano após ano sob variados enfoques, desde o drama de *A Lista de Schindler* de Steven Spielberg, até na comédia sentimentalista *A Vida é bela* com o italiano Roberto Benini. Ambos ganhadores de prêmios Oscar.

O premiado e cultuado diretor Steven Spielberg afirmou que filmes como *A Lista de Schindler* eram importantes, pois o horror do holocausto não poderia ser esquecido. A grande quantidade de filmes sobre o tema é uma questão interessante e curiosa. Na medida em que, o lançamento de duas bombas atômicas sobre o Japão, que também pode ser considerado um momento crítico na História da Humanidade não é contemplado com tantas produções cinematográficas. Ou até mesmo a complicada questão da Palestina. Será que estes acontecimentos podem ser esquecidos?

Os judeus tomaram para si o solidificado papel de vítimas e chega a ser impressionante a quantidade de personagens judeus nas variadas produções norte-americanas nos últimos anos. Vale ressaltar que a presença de judeus como fomentadores dos diversos produtos da Indústria Cultural não é algo recente.

Capítulo 2

Tropas Estelares. O *Blockbuster* contraideológico

Tropas Estelares (Starship Troopers) ²⁹ é um filme *blockbuster* de ficção-científica do ano de 1997 dirigido pelo polêmico holandês Paul Verhoeven. Foi baseado no livro homônimo de Robert Heinlein publicado em 1959. Na trama os humanos do Planeta Terra também estão em conflito com alienígenas cujas formas os assemelham a insetos gigantes.

No entanto, o roteirista Ed Neumeier e o diretor Verhoeven seguem um rumo completamente diferente de Emmerich em seu *Independence Day*, pois transformam o que poderia ser mais um filme de ação patriótico ideológico em uma obra provocativa.

Tropas Estelares é uma sátira política sobre os métodos de propaganda utilizados pelos Governos e seus efeitos em uma sociedade militarizada. A trama utiliza-se de um tema recorrente que é a perda da inocência. Esta é a principal coisa que os soldados de Tropas Estelares perdem no campo de batalha contra os insetos alienígenas, além de seus braços, pernas e todo tipo de parte do corpo.

O diretor Paul Verhoeven cumpre seu papel social de artista provocador fazendo um cinema político disfarçado de *blockbuster* de ação descerebrada. Assim como *Independence Day*, o filme chamou atenção à época de seu lançamento devido aos efeitos visuais impressionantes dos insetos digitais criados por Phil Tippett e sua equipe.³⁰

A trama acompanha um grupo de jovens que ingressam na vida militar para se tornarem cidadãos e acabam indo para a guerra enfrentar a ameaça alienígena das gigantes criaturas do Planeta Klendathu.³¹ O filme, como é comum nas obras de ficção

²⁹ Tropas Estelares gênero: Ficção Científica duração: 129 minutos ano de lançamento: 1997 estúdio: Tri Star Pictures direção: Paul Verhoeven roteiro: Ed Neumeier produção: Jon Davison música: Basil Podedouris fotografia: Jost Vacano edição: Mark Goldblatt

³⁰ Tippett já havia ganhado um Oscar pelos efeitos especiais do filme Jurassic Park (1993) de Steven Spielberg. E foi utilizando técnicas semelhantes, porém mais avançadas que os insetos de Tropas Estelares foram confeccionados. Os insetos de Tropas Estelares foram criados através de uma técnica que misturava animação digital com uma modalidade avançada de stop-motion chamada Soft-image.

³¹ Esses seres são chamados de insetos (ou aracnídeos) e são compostos por diferentes espécies como: Warriors bugs (semelhantes à gigantes aranhas), hooper bugs (vespas), tanker bugs (tanques blindados em forma de besouro), plasma bugs e o brain bug (Inseto-Cérebro Líder).

do diretor, como *O Vingador do Futuro* (*Total Recall*, 1990), não define sua temporalidade, mas certamente situa-se em um futuro distópico distante. Também não explica porque poucos ou quase nenhum país ou cidades conhecidas são citadas, na medida em que, parece existir uma única Federação.

Vale ressaltar que o protagonista vive na cidade de Buenos Aires onde todos falam inglês. Podemos fazer uso da imaginação preenchendo as lacunas deixadas propositalmente pelo roteiro e concluir que toda a configuração espacial e política mundial entrou em colapso devido à guerras, cataclismas naturais ou ambos.

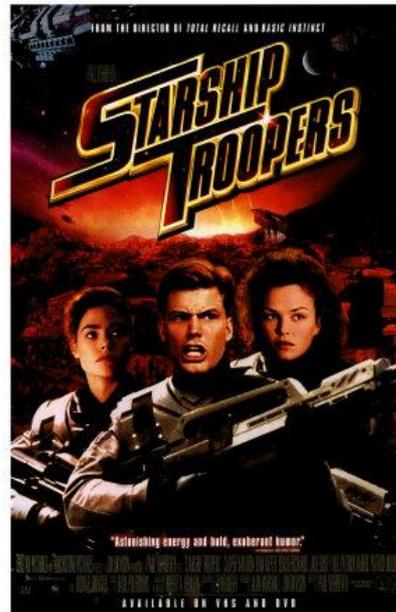
O diretor George Lucas afirmou que seus filmes da série *Star Wars* foram elaborados segundo a concepção de “ambiente vivido”³², proposta por Akira Kurosawa. A partir dessa ideia, o espectador deveria ter a impressão de que presencia um mundo cuja história vai muito além do que é apresentado no filme, tanto cronológica quanto geograficamente.

Entendemos que Paul Verhoeven opta por um viés parecido, porque ele não entrega todas as informações sobre a trama e seus personagens e como fica evidenciado em seus comentários a respeito do filme, espera que o público e a crítica sejam capazes de perceber as sutilezas críticas no filme. O que infelizmente não ocorreu tendo em vista as interpretações errôneas e pejorativas sofridas pela película.

Nesse contexto Johnny Rico (Casper Van Dien), Carmen Ibanez (Denise Richards), Dizzy Flores (Dina Meyer) e Carl Jenkins (Neil Patrick Harris) parecem viver sem maiores questionamentos e preocupações em uma sociedade ideal livre de pobreza e crimes. Essa sociedade futurista apresentada no filme encontra-se baseada em conceitos claramente fascistas e o militarismo exerce um papel crucial na medida em que, separa os cidadãos dos não-cidadãos.

O serviço militar não é obrigatório, afinal vivem aparentemente em uma democracia, mas somente o ingresso nas Forças Armadas garante a cidadania e o direito ao voto. Os ricos obviamente não precisam servir, mas não são considerados cidadãos e não parecem se incomodar tanto com isso. Mesmo vivendo na América Latina e tendo em seus nomes referências hispânicas, a maioria, ou pelo menos grande parte dos personagens são brancos, loiros e falam inglês.

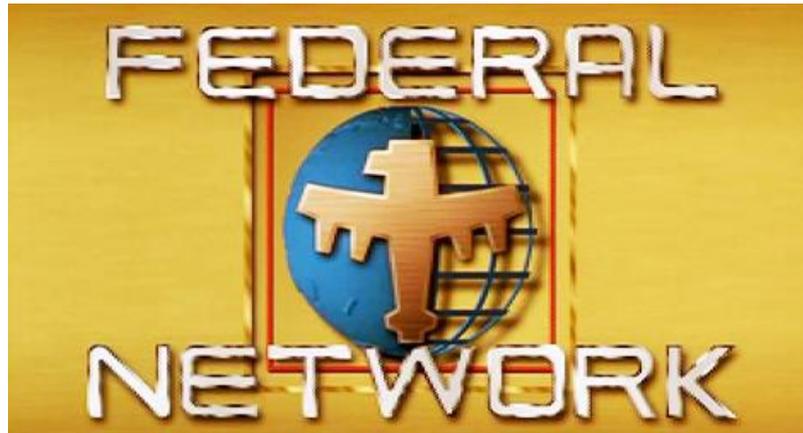
³² Comentários em áudio IN: LUCAS, George. *Star Wars Star Wars – Episódio IV: Uma Nova Esperança*. São Paulo: Fox Brasil, 2008.



Cartazes do filme “Tropas Estelares” de Paul Verhoeven
Fonte: Google imagens capturadas em 10 de outubro de 2011

2.1 Faça sua parte! Aliste-se e torne-se um cidadão!

A cena inicial é uma propaganda da Federal Network de alistamento militar com uma típica tomada mostrando centenas de soldados enfileirados. Uma vibrante narração em *off* afirma que todos estão fazendo sua parte como cidadãos. “*Eu estou fazendo a minha parte!*” (“*I’m doing my part!*”) é dito por uma mulher com traços latinos, seguida por um homem branco e outro negro. De dentro das fileiras de militares surge uma criança loira sorridente trajando o uniforme militar afirmando que ela também está fazendo a parte dela. Todos gargalham. Trata-se de uma propaganda da Infantaria Móvel na televisão.



A narração continua afirmando que eles estão fazendo a parte deles e questiona o espectador: “E você?” *Aliste-se e salve o mundo. O serviço garante a cidadania*”. O informativo prossegue informando que os insetos enviaram outro meteoro em direção à Terra, mas este foi destruído graças às modernas defesas planetárias. Apresenta o Planeta Klendathu que orbita um sistema estelar duplo cujas forças gravitacionais produzem um infinito fornecimento de meteoros. A mensagem é clara e simples: “Para garantir a segurança do nosso sistema solar, klendathu precisa ser destruído”.





Ao término da propaganda de alistamento e do informativo explicando o porquê da guerra tem início uma transmissão ao vivo de uma batalha campal no planeta alienígena onde vários soldados estão sendo massacrados por milhares de insetos. Johnny Rico (Casper van Dien) está entre eles e acaba ferido. A narrativa seqüencial do filme é interrompida e faz um regresso de um ano com Johnny e seus amigos na sala de aula. Eles estão terminando o que seria o *high school* norte-americano e alguns, ao contrário de outros, ainda não sabem qual rumo tomar em suas vidas.

Encontram-se na classe do Sr. Rasczak (Michael Ironside) e sua aula é uma ótima alegoria de como a versão de um fato na História adquire determinadas características dependendo do contexto e do grupo que detém o poder do verbo. Rasczak é um homem sério e tem o antebraço amputado. Na aula ele faz um resumo do que os alunos aprenderam durante o ano: o fracasso da democracia e caos ocasionado pelos cientistas sociais. E também como os veteranos se apoderaram e impuseram a estabilidade.

Enquanto o professor ministra sua aula ditatorial, Johnny Rico (Casper Van Dien) se distrai trocando mensagens pelo laptop com sua namorada Carmen (Denise Richards) sob o olhar atento de Dizzy Flores (Dina Meyer), visivelmente apaixonada por Rico.

Quando Rasczak pergunta o porquê de somente os cidadãos poderem votar, um aluno responde que o direito ao voto é uma recompensa que é concedida pela Federação pelo serviço federal prestado. Rasczak o repreende firmemente e afirma categórico que algo dado não possui valor e quando alguém exerce o voto está exercitando autoridade política, usando força.

O professor afirma categórico que força é violência e esta consiste na autoridade suprema de onde todas as outras autoridades se originam. Continua rebatendo com ironia e profunda crença em seus argumentos os poucos pontos de vista diferentes manifestados pelos alunos. Pergunta à Johnny qual a diferença moral entre um civil e um cidadão e este lhe fornece uma resposta decorada de que um cidadão aceita a responsabilidade pelo corpo político, defendendo o mesmo com sua vida, ao contrário de um civil.

A mensagem final de Rasczak para sua classe é que

As forças puras resolveram mais problemas na História do que qualquer outro fator. A opinião de que a violência nunca resolve nada é um desejo no seu pior estado. As pessoas que esquecem isso, sempre acabam pagando.



Nesse momento inicial do filme estamos sendo apresentados ao ambiente em que esses personagens habitam. Um mundo diferente e aparentemente organizado resultante do desmoronamento de velhas instituições e correntes filosóficas. Nessa sociedade os jovens são belos e saudáveis enquanto os mais velhos apresentam mutilações resultantes dos conflitos que vieram por originar o período de ordem relatado pelo professor Rasczak.

Podemos perceber o quanto essa sociedade está orientada para as questões políticas e como seu modo de vida e ideologia é ensinada nas escolas. Ideologia essa que valida o uso da força e da violência para se alcançar certos objetivos.

Como afirma Paul Verhoeven ³³, a mensagem política mais importante é justamente o professor afirmando que a violência é a autoridade que pode resolver todas as questões. Criando polêmica, o diretor insinua que o tipo de mensagem expressa pelo roteiro do filme não se baseia na conjuntura do Terceiro Reich da Alemanha Nazista, mas sim na política norte-americana.

O filme todo é sobre os Estados Unidos e seus direcionamentos políticos em relação ao resto do mundo. Verhoeven observa que nos últimos 20 ou 30 anos nos Estados Unidos ocorre a emergência de uma política fundamentada no uso da força e da violência. Isso estaria bem aparente nesse momento tendo em vista o conflito no Iraque ou qualquer outro anteriormente no Oriente Médio como a derrubada do governo no Irã antes do Xá, ou em casos como Panamá e Vietnã.

O diretor acredita na ideia de que a força e a violência sempre são usadas em determinado momento quando a diplomacia falha e algo demora mais do que o pretendido para ser resolvido. E essa é a mensagem política do filme *Tropas Estelares*. O diretor enfatiza que mesmo tendo usado como inspiração os filmes propaganda (norte-americanos e alemães) feitos durante a Segunda Guerra para compor as campanhas de alistamento que fazem parte da narrativa de seu filme, *Tropas Estelares* não trata da Segunda Guerra Mundial, mas sim sobre a vida social e política norte-americana.

Ed Neumeier que já havia trabalhado com Verhoeven em *Robocop* (1987) sugere que o filme trata na verdade de toda a história da humanidade no sentido de que na atualidade os Estados Unidos parecem ser quem está no comando, mas em toda a História humana, pelo menos na História escrita, a força e violência parecem ter decidido o modo como as coisas foram feitas.³⁴

O diretor cita um artigo de Richard Schickel, da revista Time, onde este diz que a guerra inevitavelmente nos torna fascistas. Critica os cineastas que não pensam em nada disso, porque só estão preocupados com os efeitos especiais. Mas afirma que seu filme mostra que a guerra torna qualquer homem ou Estado fascista.

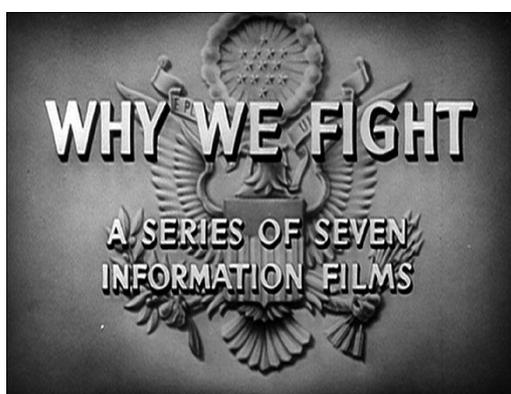
Apesar das pretensões de Verhoeven em criticar o fascismo e tentar mostrar como uma democracia pode se tornar fascista o filme recebeu críticas e foi acusado

³³ Comentários em áudio In: VERHOEVEN, Paul. *Tropas Estelares*. São Paulo. Tri Star.

³⁴ Comentários em áudio In: NEUMEIER, Ed. *Tropas Estelares*.

justamente de defender um Estado Totalitarista. Nenhuma obra está livre de múltiplas interpretações e apropriações e com *Tropas Estelares* não foi diferente. Muitos grupos influentes quando se vêem ofendidos ou criticados fazem de tudo para desqualificar o discurso que vai contra seus interesses.

A abertura foi baseada no filme *Why We Fight* (Por que lutamos) da Segunda Guerra ³⁵. Na verdade toda a película foi baseada em filmes e propagandas feitas durante a 2ª Guerra Mundial tanto por norte-americanos como também nos filmes-propaganda do 3º Reich.³⁶ A intenção foi dizer que a propaganda fascista do tipo que aparece no filme deveria ser interpretada como sendo algo ruim.



***Why We Fight*. Fonte: Google imagens capturadas em 20 de outubro de 2011**

Uma sequência de cenas permite que as características de cada personagem sejam apresentadas ao espectador. Em outra aula os alunos em duplas aprendem a dissecar um tipo de inseto. Johnny explora o organismo do animal sem maiores problemas enquanto Carmen sente-se mal. Dizzy Flores aparenta se adaptar melhor em atividades mais físicas e executa a tarefa sem receio. A professora tem cicatrizes terríveis no rosto e é cega. Com o término da aula Johnny, Carmen e os outros socializam no pátio da escola e conferem suas notas em uma grande tela de computador.

³⁵ Um dos tópicos da primeira propaganda da Federal Network tem o título “*Why We Fight*”. Durante a 2ª Guerra Mundial, grandes nomes de Hollywood (como o diretor Frank Capra que foi supervisor de *Why We Fight series*) foram contratados pelo governo dos EUA e fizeram uso das mesmas técnicas de filmes de ficção nos filmes propaganda.

³⁶ Goebbles, ministro da propaganda do III Reich, sabia da importância dos filmes como forma de mobilização e advertia que os Governos nunca deveriam negligenciá-los. Goebbles acreditava também no poder de filmes com conteúdo histórico para legitimação do Estado e até mesmo para influenciar e despertar comportamentos (como o sentimento nacionalista e antissemita no povo alemão).

As notas baixas de Johnny não acompanham as de Carmen e Carl, o que serve de motivo para Carl humilhar Johnny publicamente, colocando sua nota em Matemática na tela do computador à vista de todos. Johnny é um fracasso com números, mas é um dos melhores em atividades esportivas.

Durante um jogo que mistura futebol americano com ginástica olímpica ele se destaca formidavelmente. Sua namorada Carmen está na torcida, mas flerta sutilmente com um integrante do time rival. O rapaz fala para Carmen que é piloto da Federação deixando-a empolgada enquanto Johnny observa com ciúmes. Os dois se hostilizam em campo, mas o time de Rico, do qual sua amiga Dizzy faz parte vence a disputa.

O baile de formatura é também a despedida de todos, na medida em que, possivelmente influenciados pela aula de Raszak todos interiorizaram o dever de se tornar cidadãos. Dizzy mostra-se interessada por Johnny, mas este não lhe dá o mínimo de esperança. Ao procurar Carmen a encontra novamente conversando com seu rival no jogo. Ele chama-se Zander e se despede sob o olhar frio do protagonista.

Rico não quer se separar de Carmen, mas esta, além de realmente querer se tornar piloto da Federação argumenta que, ao contrário de Johnny, não tem uma família rica. E os ricos não precisam ser cidadãos. Johnny completamente apaixonado informa à namorada que também ingressará na vida militar e ela orgulhosa finalmente faz sexo com ele como uma espécie de recompensa.

As notas em matemática eram um fator decisivo no futuro profissional militar. Rico era um fracasso em matemática, mas excelente em esportes, por isso acabou sendo selecionado para a Infantaria. Carmen Ibanez conseguiu ingressar na Academia da Força Aérea e por último Carl Jenkins, o controverso, inteligente e manipulador melhor amigo de Johnny Rico foi designado para a área de Inteligência. Entende-se que se trata de uma sociedade que privilegia o raciocínio lógico acima de tudo.



Todos prestam juramentos enfileirados em um grande pátio e acima de suas cabeças encontra-se uma grande bandeira com uma águia estilizada. O uso desse tipo de simbologia fez com que o filme fosse acusado de fazer apologias ao nazismo, mas Verhoeven defende-se dizendo que, na verdade, era uma águia Navajo, povo nativo norte-americano. Observa também que a maioria das cédulas dos Estados Unidos possui uma águia na parte de trás e os romanos também a usavam. Então, a ave parece ser o símbolo de quem está no poder.



2.2 Um mundo que funciona... pelo uso da Força

Seguindo a narrativa metalinguística temos a segunda transmissão da Federal Network intitulada “Um mundo que funciona” (*A world that works*). Essa provocadora propaganda apresenta cenas de soldados colocando armas nas mãos das crianças e distribuindo munição em suas mãos como se estas fossem balas. As crianças brigam pelas armas, aprendem a mirar no alvo. Trata-se de um alerta crítico o fato de nesta ou em qualquer sociedade dizer às crianças que elas deveriam ter armas e que a violência e a força gerarão uma sociedade melhor.³⁷

Em documentários como *Tiros em Columbine (Bowling for Columbine, 2002)* de Michael Moore é apresentado o fascínio da sociedade norte-americana com armas de fogo. Na propaganda fictícia do filme de Verhoeven é produzida uma sátira exagerada com a função de denúncia, mas se paramos para analisar o fetiche que as armas de fogo

³⁷ Em *Why We Fight: War comes to America* (1943) há uma sequência onde crianças juram lealdade à pátria com a mão no coração. O uso de crianças como técnica emotiva e ideológica foi e é uma técnica de propaganda utilizada por todos os tipos de governo.

exercem, o modo como os heróis dos filmes são glorificados fazendo uso das mesmas e a sensação de poder que lhe são conferidas, poderemos relativizar o grau de exagerado na sátira de Verhoeven.



O informe da rede federal continua com o anúncio da transmissão de uma execução ao vivo. E novamente com isso mostrando como os valores morais dessa sociedade estão de cabeça pra baixo, como eles se tornaram impiedosos em busca de uma ordem politicamente correta. Chama atenção para situação política nos EUA nos últimos anos e a aparente rapidez do sistema judiciário em condenar as pessoas para o corredor da morte.

Finalmente é revelada com um pouco mais de detalhes as causas da guerra contra os insetos. Na verdade essa guerra não foi iniciada pelos insetos, mas sim quando mórmons extremistas resolveram sair do planeta Terra e fundar o chamado “Forte Joe Smith” em um território do Planeta Klendathu, lar dos insetos.

Não se pode afirmar que foi uma intenção do diretor e demais produtores do filme, mas a migração dos mórmons para o Planeta dos insetos e o posterior descontentamento e ataque aos mórmons, considerados invasores pelos insetos parece uma analogia com a questão do conflito árabe-israelense e com a fundação do Estado de

Israel na Palestina. No entanto, se esta fosse a intenção do diretor, nunca poderia ser declarada abertamente.

Paul Verhoeven ressalta que a guerra não foi iniciada pelos insetos e critica esse tipo de situação porque na política em geral, especialmente na norte-americana, existe uma tendência de pegar só uma parte da História e esquecer o que aconteceu antes. Na primeira propaganda, nos é informado que Klendathu deve ser destruído, mas na segunda ficamos sabendo que os mórmons extremistas instalaram uma colônia no território dos insetos.

Johnny briga com os pais que não concordam de jeito nenhum que ele tenha se alistado. Ele parece querer seguir seu próprio caminho, mas é visível sua inquietação e dúvida em relação aos reais objetivos de estar ali. Ele obviamente espera que de alguma forma o serviço militar o possibilite ficar com Carmen algum dia. Ele assimilou os sonhos de sua namorada independente e individualista. E não vai demorar muito para pagar por essa decisão.

Ao chegar ao campo de treinamento da Infantaria Móvel ele e outros tantos são recepcionados pelo truculento Sargento Zim (Clancy Brown) que vai prepará-los para o ritmo pesado de combate. Dizzy Flores chega transferida de outro campo e se apresenta para o Sargento, o que deixa Rico irritado por sentir-se perseguido.

Durante o banho misto os recrutas (homens e mulheres) interagem e procuram se conhecer melhor. O rapaz branco Kitter quer ser escritor, a negra Djana pretender seguir futuramente na política e para isso é necessário que seja cidadã, o latino Shujumi almeja estudar em Harvard e se alistou com a promessa de que a Federação pagaria seus estudos, a jovem ruiva quer ter filhos e através do serviço militar seria mais fácil conseguir uma licença para tal. Rico presta atenção e reflete sobre os motivos e objetivos de todos.



Importante ressaltar que é a esperança de ter os estudos pagos pelo Governo é uma dos grandes fatores que leva milhares de jovens norte-americanos a se aventurar no serviço militar. No documentário *Fahrenheit 11 de Setembro* do provocador Michael Moore é mostrado como os jovens, principalmente negros e pobres são induzidos por veteranos militares que os “caçam” em seus bairros e tentam convencê-los das vantagens do alistamento.

Enquanto Rico tenta se adaptar e encontrar um sentido maior para sua vida, Carmen vive satisfeita e empolgada se destacando como uma excelente piloto. No espaço reencontra Zander, que será seu instrutor. O roteirista Ed Neumeier nos comentários em áudio com Paul Verhoeven observa que os Estados Unidos são uma nação puritana que tem medo do sexo, e essa foi uma das razões pelo qual a personagem de Carmen (Denise Richards) ter sido crucificada nesse filme pelo público.

Tudo indica que a sexualidade bem resolvida e independente da personagem incomodou o público. Johnny começa a se destacar e torna-se líder de esquadrão. Carmen termina o relacionamento com ele através de uma mensagem em vídeo, pois está realmente decidida em seguir carreira. Johnny fica decepcionado, pois ela foi o maior e único motivo dele ingressar na Infantaria (vida militar).

A rejeição à personagem de Carmen também pode ser resultante em grande parte da atuação da atriz Denise Richards que realmente consegue transmitir autonomia, decisão, independência e principalmente feminilidade e sexualidade. Carmen é quem dita as regras para os homens concorrentes interessados nela. Neumeier afirmou que ela era uma personagem feminista, forte e que colocava sua carreira em primeiro lugar. Mas inesperadamente (ou não) houve reações fortíssimas contrárias à personagem.



Como foi informado anteriormente no trabalho, as produções cinematográficas apresentam dilemas, questões, os discursos sociais vigentes da sua época de produção. E na década de 90 ocorreu o aumento da mulher no mercado de trabalho tendo em vista da necessidade de contribuir para a manutenção da família, como também pelo desejo de emancipação profissional.

A personagem de Carmen foi uma opção dos produtores que pretendiam retratar esse momento político de emancipação feminina. No entanto, tendo em vista a reação contrária e a impopularidade da personagem pode-se concluir que o público ainda encontra-se preso aos estereótipos da mulher como submissa. Verhoeven ressalta que as mulheres têm suas próprias vidas e carreiras, mas talvez não em um filme de aventura.

Douglas Kellner ressalta que

Os filmes de Hollywood atacam com frequência as mulheres e o feminismo, celebrando as mais grotescas formas de poder masculino e machismo irrestritos. A “paranóia masculina branca” é evidente em todos os meios culturais, desde os monólogos dos comicos até as entrevistas de rádio, e a ofensiva cultural conservadora alastra-se invicta.³⁸

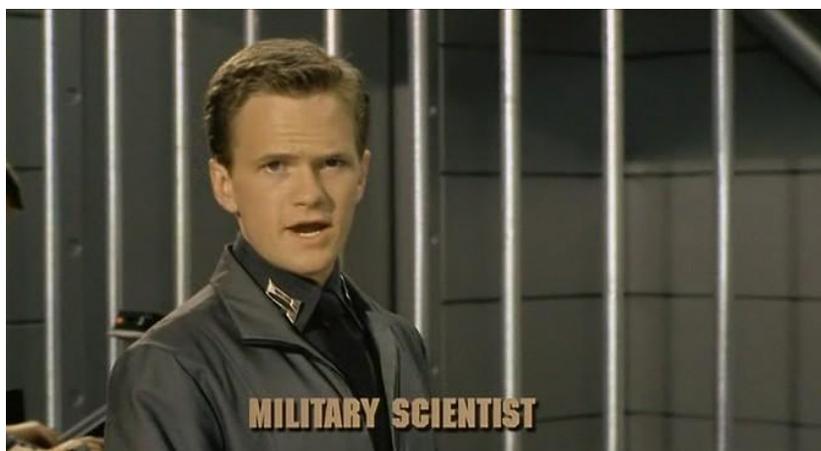
Em um treinamento com armas de fogo, Johnny, líder do esquadrão, comete um erro que causa a morte de um companheiro e sofre a chamada Punição Administrativa. A cena foi baseada no livro original, onde se alguém fizesse algo ruim, era enforcado e para qualquer outra coisa, era chicoteado em algum espaço público. Ace Levy (Jake Busey) companheiro de pelotão e rival de Johnny torna-se o líder e dá um leve sorriso satisfeito durante a punição.

Dizzy está integrada na vida militar, apesar de ter entrado para o exército por causa de Johnny, que por sua vez ingressou no mesmo por conta de Carmen. Sentindo-se culpado pela morte do parceiro e não vendo motivos para continuar ele decide abandonar a carreira militar, fala com seus pais através de um vídeo, mas a transmissão é interrompida. Revela-se o motivo da falha na transmissão de vídeo. Os insetos desviaram um meteoro para a Terra e Buenos Aires foi destruída. Johnny perde sua família e seu lar. E o ódio motiva-o a não desistir. O Conselho Federal em Genebra opta por declarar guerra aos insetos.

Nesse momento o herói finalmente percebe os insetos como sendo seu inimigo. E todas as nações fascistas ou não precisam delimitar seus inimigos como forma de se definirem. Os Estados Unidos fizeram e fazem isso da maneira mais natural possível em

³⁸ KELLNER, Douglas. pag. 31

seus filmes e na opinião do diretor os Estados Unidos são uma nação fascista. O que não parece uma declaração absurda tendo em vista o caráter intervencionista deflagrado em países do Terceiro Mundo e seus ideais de democracia praticamente totalitários.



2.3 Fascismo biológico

Neumeier debate que talvez tudo isso não sejam ideias definidas ideologicamente pelo Estado. Talvez todos os seres humanos precisem de inimigos para definir suas vidas e então o fascismo seria essencialmente algo biológico a ser superado.

Uma das mensagens da película foi o de alerta para o perigo do fascismo e de como é conveniente pensar que em 1945 ou em 1989 o fascismo foi destronado, com o fim da Segunda Guerra e queda do Muro de Berlim, respectivamente. De maneira irônica, Neumeier, chama atenção para o direcionamento político do partido Republicano nos Estados Unidos.

A transmissão da Federal Network é utilizada pela terceira vez como método narrativo do filme de tentar inserir o espectador como um membro daquela sociedade. Ele está assistindo as propagandas e recebendo o discurso que os personagens do filme recebem. Dessa vez o logotipo está em chamas. A frase “*War, Do your part!*” (Guerra! Faça a sua parte!) surge dramaticamente, seguida de mais imagens politicamente incorretas onde pequenas crianças aparecem em um parque esmagando insetos e sendo assistidos por adultos.

Uma mulher aparece em close aplaudindo e gargalhando histericamente. A transmissão continua com um repórter fazendo uma matéria e ao mostrar os militares e a iminência do combate enfatiza que os insetos na verdade talvez tenham sido provocados pelos humanos. Ao ser entrevistado, Johnny imerso no furor guerreiro afirma que vai matar todos.



As reportagens e informativos televisivos da Federal Network foram inspirados nas coberturas jornalísticas feitas pela CNN durante a Guerra do Golfo, que estava em andamento quando o projeto cinematográfico de Tropas Estelares começou.

Nesse ponto se aproxima o momento em que finalmente as batalhas entre os humanos e insetos começarão e Verhoeven (nos comentários a respeito do filme

inseridos no DVD) polemiza mais uma vez ao afirmar que se o público não percebeu que os personagens estão errados em ir para a guerra e se o público deseja ver a batalha, então isso significa que a própria audiência do filme tenha um caráter fascista.

Ed Neumeier questiona se não é exatamente esse tipo de comportamento que esses tipos de filmes evocam e Verhoeven concorda que talvez esse tipo de direcionamento dado à platéia pelas ideias expressas nos filmes mobilize os elementos biológicos fascistas que talvez façam parte da espécie humana.

Talvez o homem seja naturalmente propenso ao combate, tendo em vista a História da Humanidade repleta de sangue contada nos livros. Os espetáculos midiáticos de guerra podem servir para satisfazer psicologicamente esse viés combativo e, ao mesmo tempo em que o anestesia, deixa-o sempre em estado de alerta.

As naves da Frota no espaço são atacadas por rajadas de plasma vindos da superfície do planeta inseto e os soldados da Infantaria móvel começam a invasão a Klendathu. A cena do desembarque dos soldados foi inspirada no desembarque na Normandia. Muitas tomadas foram retiradas de documentários feitos do desembarque dos Aliados.



O primeiro ataque é uma carnificina humana. Ace (Jake Busey) fraqueja como líder e Johnny instintivamente assume a liderança durante o desvantajoso combate. Acaba sendo ferido e tem quase a perna esquerda amputada por um golpe de um inseto aracnídeo. A partir dessa cena a narrativa deixa de ser um gigantesco flashback e prossegue com os acontecimentos desse massacre no Planeta alienígena e ferimento de Johnny, mostrados no início do filme.

A quarta propaganda da Federal Network é transmitida. O logotipo está em preto e branco. A voz do narrador em tom de pesar lamenta as centenas de mortos enquanto aparecem imagens dos seus corpos destroçados. O Marechal dos Céus que organizou a primeira investida renuncia sendo substituído por uma oficial negra de estatura baixa e acima do peso. Os produtores do filme, aparentemente tentaram adotar uma postura neutra em questões de sexo e etnia.



A transmissão televisiva informa a respeito da hipótese de que os insetos sejam capazes de raciocinar e essa questão é debatida em um programa na TV. Neste, uma mulher idosa crê na possibilidade dos insetos pensarem estrategicamente enquanto um homem histérico nega veementemente essa possibilidade. Os especialistas discutindo suas opiniões na TV são uma analogia aos diversos programas que informam muito e parecem servir para desinformar, pois na verdade, não esclarecer absolutamente nada seja a intenção real.



Após a recuperação, Johnny, Dizzy e Ace são transferidos para uma nova unidade comandada pelo seu antigo professor, agora Tenente Raszak (Michael Ironside), mais autoritário e extrema-direita do que nunca. Sob o comando de Raszak (agora fazendo uso de uma mão mecânica) essa foi a unidade de infantaria que mais teve êxito na matança de insetos.

Quando chegam são tratados com hostilidade por uma negra, (que foi retratada como sendo agressiva e masculinizada) que acaba por desferir um soco no loiro Ace. Rico continua rejeitando as investidas românticas de Dizzy, mas repensa sua atitude de negação sexual após um conselho de seu mentor e figura paterna Raszak.



Ocorre uma cena que remete aos vários filmes sobre Guerra do Vietnã onde os soldados descansam, bebem, fumam e ouvem um pouco de música na tentativa de se distanciar o máximo possível da realidade do combate. No entanto, visualmente o planeta dos insetos assemelha-se com a paisagem desértica do Oriente Médio, mais especificamente com Iraque ou Afeganistão.

2.4 Críticas da Imprensa para invalidar o discurso

Paul Verhoeven não ficou satisfeito com as declarações do Jornal *Washington Post* que acusou o filme de ser neonazista e não entenderam (ou não quiseram entender) que se tratava de uma crítica ao fascismo na própria sociedade norte-americana. Enquanto provocador cultural politizado, o diretor cita Chomsky, que teria afirmado que toda imprensa guia-se pelo governo, seja lá o que diga, seja da esquerda ou direita, predominantemente democrata ou republicana. Ele denuncia a existência de uma liberdade de imprensa censurada.

O filme teria sido feito com as idéias de Chomsky tendo a mídia em mente, afirma o roteirista Ed Neumeier. O filme *Tropas Estelares* e seus realizadores foram acusados de simpatizarem com o Fascismo quando na verdade produziram um *blockbuster* comercial contendo uma mensagem subversiva sobre governos e superpotências em geral.



Cercados por milhares de insetos do tipo aracnídeo em uma destruída instalação militar, os soldados da unidade de Infantaria estão sendo exterminados. Raszak é desmembrado e pede que Johnny o mate. Sem muito tempo para pensar ou se despedir Johnny se vê obrigado a acabar com a dor de seu mentor. Dizzy também é vítima de um súbito ataque e os sobreviventes são resgatados por Zander e Carmen.

No Funeral de Dizzy, a bandeira com a Águia da Federação é colocada sobre seu caixão metálico. Rico se encontra cada vez mais frio e revoltado e seu reencontro com Carl, agora Coronel, é uma das cenas que geraram mais polêmica no filme, pois Carl veste-se com um uniforme preto que faz alusão aos SS Nazistas. Os críticos e membros

da imprensa não entenderam o tom de crítica realizada através das transformações morais do personagem.



O personagem que no começo do filme podia ser entendido como um dos heróis agora é um estrategista militar que só pensa matematicamente. Não enxerga os outros como indivíduos, mas sim como números que servem para resolver suas equações. O Coronel Carl sabia das poucas chances de sobrevivência quando enviou os combatentes para a missão, mas achou mais importante descobrir se existia um tipo de liderança entre os insetos, uma espécie de inseto-cérebro.

Verhoeven demonstra que Carl não é mais um amigo tão confiável, se é que foi alguma vez. Rico, inebriado pelo seu dever como cidadão de proteger a humanidade, vítima de uma lavagem cerebral progressiva resultante de suas escolhas, aceita tudo como um fato da vida e é promovido a tenente por Carl.



Com essa cena em que ele justifica friamente suas decisões para os amigos o filme mais uma vez afirma que a guerra transforma os cidadãos e os Governos em fascistas. Neumeier comenta sobre livros publicados durante a 1ª Guerra Mundial na Alemanha chamados “*Blood and Still*”, no qual se discutia que o dever do soldado era morrer por seu país e o do oficial era direcionar seus soldados para o local onde morreriam.

Tropas Estelares se aproxima do seu clímax com quase todos os personagens mortos. Rico, agora elevado a Tenente conhece seus recrutas e sua postura é um misto de Sargento Zim (o instrutor do campo de treinamento) com seu ídolo, o professor e Tenente Raszak. Ele dá palavras de ordem idênticas às de Raszak para os jovens soldados e constata que, ele agora é um veterano.

No espaço, Carmen inicia seu rito de passagem de perda da inocência durante novos ataques dos insetos às naves da Frota. Sua extrema competência como piloto não impediu que sua nave também fosse completamente destruída. Ela finalmente sente na pele os possíveis horrores e dores da guerra ao ver seus companheiros morrendo, dentre eles sua admirada Capitão, que havia assumido o papel de figura materna e referencial de comportamento, assim como Raszak o era para Johnny Rico.



Sua pequena espaçonave de fuga aterrissa em klendathu dentro de um ninho de insetos. Estão cercados por todos os lados e frente a frente com o inseto inteligente que suga impiedosamente o cérebro de Zander. Ferida e sem forças, Carmen acaba sendo resgatada por Rico e o ex-Sargento Zim consegue capturar o Inseto-Cérebro (que tem a forma de um cérebro inclusive).

A cena em plano geral mostra o inseto sendo amarrado e puxado pelos soldados em clima de comemoração. O “nazista” Carl surge ao final e confraterniza com Johnny e Carmen, mas sempre demonstrando uma postura de superioridade e distanciamento. Termina por fazer um meloso (e proposital) discurso patriótico enquanto a câmera lhe confere um close.



Os antigos filmes sobre a Segunda Guerra geralmente tinham discursos exaltados de patriotismo e de acordo com Neumeier:

A guerra não terminava quando os filmes acabavam, pois havia a sensação que os personagens seguiriam lutando. Os filmes produzidos no período entre 1942 e 1944 sempre terminavam sem o fim da guerra, falavam sobre a importância do sacrifício (...) e sempre chega uma hora na guerra em que você diz aos soldados que morrer é bom. E essa é a função mais criativa do exército, há certa hora, convencer todo mundo que morrer é bom.³⁹



³⁹ Comentários em áudio IN: NEUMEIER, Ed. *Tropas Estelares*

O filme termina com a última propaganda da Federal Network com imagens do Inseto-cérebro sendo pesquisado com métodos pouco ortodoxos. A narração apresenta uma campanha de alistamento militar, conclamando para que todos façam sua parte. Anunciam novas armas e naves mais poderosas e usam os heróis Tenente John Rico e a Capitã Carmen Ibanez como exemplos a serem seguidos. Com um tom enérgico ressalta que precisam da ajuda de todos e que o Exército garante a cidadania.



Os realizadores do filme tentaram demonstrar que os Governos não se importam como deveriam com os cidadãos e que muitas vezes milhões de vidas são sacrificadas em conflitos desnecessários. E com exceção de suicidas e céticos, ninguém vai para uma guerra pensando em morrer. Geralmente uma pessoa vai para uma guerra quando é convencida de que voltará viva, mas não há meios de um Governo garantir a total sobrevivência de ninguém no campo de batalha.

O Governo e as Forças Armadas fazem uma série de promessas que talvez nunca possam ser usufruídas, como os créditos educacionais oferecidos para os que se alistassem e ingressassem no conflito no Iraque na administração de George W. Bush na década de 2000.

E a máquina de cinema Hollywoodiana desde sempre foi usada como uma forma de naturalizar políticas e o ideário intervencionista militar. Os filmes que justificam os conflitos já preparam todo cidadão para a possibilidade real e iminente de uma guerra e transformam salas de cinema em campos de treinamento mentais de exercício militar.

2.5 Os Estados Unidos invadem a Terra. A Democracia autoritária

Independence Day e *Tropas Estelares* possuem algumas semelhanças básicas. Como exemplos das mais evidentes, pode-se ressaltar que foram filmes milionários realizados na segunda metade da década de 1990 durante o Governo Democrata de Bill Clinton. Ambos são *blockbusters* de aventura com um viés de ficção-científica por tratarem de conflitos contra seres alienígenas. O militarismo e a guerra da humanidade contra um inimigo em comum são temas centrais dos seus roteiros ideológicos. E provavelmente as similaridades param por aí.

Cada um dos filmes foi resultado das mentes de diretores estrangeiros, pois Paul Verhoeven é holandês e Roland Emmerich alemão. São produtos culturais oriundos do mesmo contexto político, mas, no entanto, apresentam intenções e direcionamentos completamente diferentes. *Independence Day* faz uso de personagens extraterrestres repugnantes e desconhecidos pois estes se mostrariam eficientes como representantes de qualquer tipo de ameaça ao modo de vida norte-americano.

Por sua vez, *Tropas Estelares* segue o caminho inverso e faz uso da ficção-científica de luta contra alienígenas como uma alegoria para demonstrar como os

Estados Unidos ou qualquer potência global são ou podem vir a ser uma ameaça para o modo de vida de outros Estados.

As propagandas midiáticas fictícias de *Tropas Estelares* foram praticamente releituras de filmes propaganda da Segunda Guerra⁴⁰, e as propagandas de alistamento militar durante o Governo de George W. Bush, alguns anos depois, apresenta o mesmo tom espalhafatoso e efusivo. Não se pretende afirmar que o material do filme de Verhoeven serviu de base, mas sim ressaltar como o filme traduz bem e de maneira apropriada as questões e estratégias político-militares usadas até recentemente pelo Governo.

Nos discursos presidenciais e caricatos de Bush, tentando convencer a população sobre a necessidade de invadir o Iraque, sobre o perigo que o Iraque representava por possuir armas de destruição em massa (nunca encontradas) o tom resvala muitas vezes para o lado da emoção suplantando a racionalidade, como por exemplo, quando Bush se refere a Saddam Hussein como sendo o homem que tentou matar seu pai (o ex-Presidente George H.W. Bush) durante o primeiro conflito no Golfo (1990-1991).

A superprodução de Emmerich reafirma determinadas ideologias dominantes e é dotada de um sentimento nacionalista exacerbado e ofensivo. Um filme como este não pode ter seus efeitos subestimados e revela muito a respeito de como o país se orienta e percebe sua posição superior no sistema internacional. E, principalmente, como podem ser suas ações nas relações internacionais.

Tropas Estelares é uma sátira irônica ao extremo, provocativa da sociedade e da política norte-americana que problematiza diversas questões, denuncia, faz alusão aos filmes de propaganda militar, transforma seus personagens em guerreiros alienados justamente com o intuito de criticar as ideologias perigosas da política governamental da atualidade.

Portanto, ambos os filmes, cada qual com seu direcionamento ideológico, são importantes porque podem expressar toda essa série de questões fundamentais para a análise histórica e política internacional.

⁴⁰ A propaganda durante a Segunda Guerra alcançou níveis extraordinários nos dois lados do conflito e tanto os Aliados quanto o Eixo empreenderam campanhas visando o convencimento e mobilização das populações. Nos Estados Unidos a propaganda concentrou-se principalmente para a produção e racionamento de bens e na convocação dos cidadãos. O imaginário foi muito explorado. Eram comuns cartazes mostrando crianças patriotas, imagens aterradoras alertando sobre o perigo nazista e também incentivando a compra de bônus de guerra. Cartazes estimulando a participação feminina nas Forças Armadas e na produção industrial foram largamente difundidos.

Uma conhecida estratégia da linguagem cinematográfica é fazer uso dos chamados filmes históricos, se apropriar de elementos históricos de séculos passados para na verdade expressar e legitimar questões oriundas do contexto de produção desses filmes. O filme contra-ideológico, quase subversivo de Paul Verhoeven se utiliza de um mundo disfarçadamente totalitário em uma época futura não definida para criticar as ideologias políticas da contemporaneidade.

A perspectiva norte-americana geralmente é a que possui mais força no cenário político do mundo ocidental. E ao realizarmos uma análise imparcial e corajosa podemos pensar que os Estados Unidos com sua política beligerante e seus ideais de democracia (que ocasionaram intervenções ilegais em diversos países) também representam uma ameaça (e usam do chamado Terror) para os Estados que não compartilham de seu estilo consumista de vida, não comem seus hambúrgueres e não dão a mínima para seus fenômenos industriais da música.

Os Estados Unidos exercem sobre os outros países uma espécie de Democracia autoritária e seus filmes podem ser usados como armas ideológicas de seu modo de vida e direcionamento político.

2.6 O Herói define o Vilão. 1980 A década do Conservadorismo Reaganista

A Era Reagan almejou a recuperação do prestígio norte-americano e na política interna do período podemos destacar pesados e estratégicos investimentos na mídia, uma introdução da política neoliberal. Esta última medida teve por base a retirada do Estado do Bem-estar social Keynesiano, o que ocasionou uma diminuição nos investimentos educacionais e congelamento de impostos. Foi uma década de tensões internas muito grandes.

A análise sobre alguns filmes de guerra demonstra como grande parte dos mais populares do período estavam condicionados e serviram como propagadores da ideologia dominante governamental, do *american way of life* e de valores individualistas e consumistas característicos da Era Reagan.

O contexto desde o fim da Segunda Guerra e mais intensamente a partir dos anos 1960 era o de um mundo marcado pela bipolaridade, dividido e sobre influência de dois

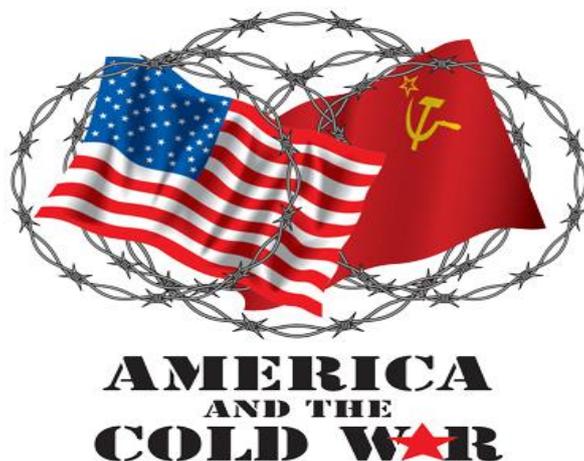
blocos ideológicos. O capitalismo e o comunismo representados pelos Estados Unidos e URSS respectivamente.

Douglas Kellner afirma que intensas guerras culturais ocorrem nos Estados Unidos desde que os movimentos dos anos 1960 irromperam contra os valores e instituições conservadoras. Com a vitória de Reagan nas urnas teve início a hegemonia conservadora e a ascensão da Nova Direita. Juntamente com Margareth Thatcher na Grã-Bretanha, Brian Mulrooney no Canadá e Kohl na Alemanha teve início a supremacia conservadora no mundo capitalista ocidental.

Kellner observa que nesse período foram tomadas medidas contra o Estado do bem-estar social, o direito ao aborto e as liberdades civis. Mas que essa ofensiva direitista não conseguiu triunfar no campo da cultura. O autor atesta:

À medida que entramos nos anos 1990, os conservadores dos Estados Unidos continuam opondo-se ferozmente aos liberais, que agora estão no poder depois da eleição de Bill Clinton, em 1992. Quando Clinton tenta avançar com um programa parcialmente liberal, suas propostas são atacadas com unhas e dentes pelos conservadores, ao contrário do que acontecia com as de Reagan, que era capaz de implementar prontamente seu programa econômico (provavelmente porque era apoiado pela grande mídia e pelos altos negócios, que exercem tremendo controle sobre os políticos de ambos os partidos principais). Por outro lado, o próprio Clinton tem cada vez mais implementado um programa conservador e, em certo sentido, o “reaganismo” mantém sua posição de “senso comum político” e de discurso dominante da era. Ademais, tanto a televisão quanto o rádio nos Estados Unidos continuam sendo dominados por vozes conservadoras (...)

Admitindo que o reaganismo da década de 1980 ainda se mostrava uma tendência política influente nos anos 1990, não surpreende que os produtos ideológicos cinematográficos dessa nova década viessem imbuídos de todo um ideário conservador.



2.6.1 O Realismo e o Idealismo na política externa dos Estados Unidos

No decorrer da Guerra Fria, diversos autores acreditavam que a política externa norte-americana poderia ser classificada de acordo com as categorias Realismo e Idealismo.⁴¹ O Realismo seria a política pautada em seus interesses particulares e o Idealismo em valores morais universais.

O autor observa que os conceitos às vezes aparecem com diferentes alcunhas. No caso, o termo idealista pode aparecer como legalista, moralista e utopista. Enquanto que o termo realista também pode ser entendido como conservador e nacionalista.

A utilização desses conceitos como categorias da política externa adquiriu maior abrangência após a Segunda Guerra Mundial. John Spanier⁴² em seu livro sobre política externa americana desde a Segunda Guerra afirma a existência dessas duas tendências: ser a polícia do mundo conduzindo uma cruzada pela democracia ou se preocupar com seus interesses diretos (essa seria a postura realista).

Para Jerald Combs, a política externa seria uma tensão entre nacionalismo (preocupação em pautar-se nos valores fundamentais dos EUA, liberdade e democracia) e uma interpretação realista, supostamente desvinculada de valores morais na condução de sua política externa.

Com a Guerra Fria, associada à política de contenção, elementos do Realismo tiveram preponderância, passando assim a influenciar a inserção internacional do país. As categorias ganharam novos contornos devido ao aumento do número de análises sobre a política externa. Agora elas não mais refletiam um debate teórico, mas sim eram utilizados como tipos fixos de classificação da política externa.

Então, períodos da História americana assim foram classificados, assim como o foram seus presidentes, governos e secretários de Estado. Ou seja, a finalidade das mesmas foi empobrecida. Realismo e Idealismo não eram simples instrumentos de classificação e não foram utilizados dessa maneira por seus autores originais.

⁴¹ ZAHARAN FILHO, Geraldo Nagib. *A tradição liberal dos Estados Unidos e sua influência nas reflexões sobre política externa: um diálogo com as interpretações realistas e idealistas* / Geraldo Nagib Zahran Filho; orientadora: Maria Regina Soares de Lima. – Rio de Janeiro: PUC-Rio, Instituto de Relações Internacionais, 2005.

⁴² SPANIER, John W. *American Foreign Policy Since World War II: Third Revised Edition*. New York: Frederick A. Praeger, 1968. IN: ZAHARAN FILHO, Geraldo Nagib

2.6.2 Análises da política externa no pós Guerra Fria

Com o término da Guerra Fria voltaram à tona nas análises sobre política externa e sua projeção para a nova Era. Geraldo Nagib não pretende discutir análises sobre o fim da Guerra Fria, mas sim levantar alguns fatores da mesma que tiveram implicações diretas na política externa dos EUA. Pode-se perceber como a dita postura realista se expressa em muitos dos filmes de guerra produzidos nesse período.

John Ikenberry também identifica o fim do conflito bipolar como a transição da Ordem Internacional. Para ele, Ordens internacionais são moldadas ao final de grandes guerras, quando após a vitória, os Estados vencedores têm maiores condições de impor preferências aos demais em uma nova ordem internacional. Compara o fim desta ao fim da Guerra dos Trinta anos, às Guerras Napoleônicas e a Primeira e Segunda Guerra Mundial.⁴³

Apesar de ter finalizado sem confrontação direta, a ordem internacional foi destruída. Nesse contexto, os EUA tem a necessidade de restaurá-la. Paul Kennedy defendeu que o declínio americano já era uma realidade através da teoria da super-extensão (*overstretch*).

Kennedy fez uma análise das grandes potências dos últimos cinco séculos visando demonstrar que após um período em seus ápices, todas passaram pela super-extensão, onde os custos para manter seu *status quo* acabaram por exaurir seus recursos.

Francis Fukuyama apresentou a tese do “Fim da História”. Para ele a época de conflitos havia se encerrado com a Guerra Fria. Sem competidores, o modelo capitalista, o regime democrático e o Estado Nação se expandiriam.

Noam Chomsky acredita que a Guerra Fria foi uma guerra da URSS contra seus satélites. E uma guerra dos Estados Unidos contra o Terceiro Mundo, onde os conflitos de baixa e média intensidade nesses países justificariam os gastos militares norte-americanos.⁴⁴

Como já foi exposto, a construção de um inimigo estrangeiro acaba por promover a unificação de um país e faz com que se eliminem dissidências internas. Para

⁴³ IKENBERRY, G. John (ed.). *America Unrivaled: The Future of Balance of Power*. Ithaca: Cornell University Press, 2002. IN: ZAHARAN FILHO, Geraldo Nagib.

⁴⁴ CHOMSKY, Noam. “*Contendo a Democracia*”. Tradução de Vera Ribeiro. - Rio de Janeiro: Record, 2003.

Chomsky, somente o pós-guerra fria revelou sua verdadeira essência. Com o fim da URSS descobriu-se que o Terceiro Mundo é que era o inimigo.

Os soviéticos justificavam todo o clima de caça às bruxas, a corrida armamentista, a produção industrial, tecnológica e conseqüentemente a dominação dos Estados Unidos nos países do Terceiro Mundo, incluindo o Oriente Médio. E princípios de autodeterminação dos povos e democracia são relativos no cenário internacional, tendo em vista a participação norte-americana em escândalos como o caso Irã-Contras.



Cartazes dos filmes Rambo First Blood part II e Rambo III
Imagens de Goggle imagens capturadas em 02 de setembro de 2010

As duas nações disputavam áreas de atuação ao redor do mundo e empreendiam uma corrida armamentista sem precedentes. A ameaça de um conflito atômico era uma realidade e gerava uma grande tensão entre os países. Além de ogivas nucleares os norte-americanos tinham o seu cinema como grande arma.

Os filmes da série *Rambo*, personagem interpretado por Sylvester Stallone cumpriram bem esse papel. O personagem herói de guerra gerou vários outros clones desde sua estréia em 1982. No geral, todos os outros filmes (como *Braddock*) tratam do tema do retorno ao Vietnã, a ferida aberta no orgulho americano.

Geralmente os filmes representam o contexto da época de sua produção. Tanto o primeiro livro e filme (*First Blood*) do personagem Rambo estão inseridos num contexto de revolta contra o sistema. Rambo era um *outsider* no Vietnã, assim como o é em seu próprio país. O segundo exemplar (Rambo First Blood part II) apresenta o herói

retornando ao Vietnã com a missão de apenas fotografar campos de prisioneiros de guerra. No decorrer da trama acaba por resgatá-los enquanto vinga-se dos vietnamitas que estavam sob a liderança de um militar de alta patente russo. Esse filme foi lançado no Brasil em 1985 como “Rambo II A Missão”.

A essência do personagem e do filme original foram completamente modificadas. Um aspecto bastante curioso ressaltado por Douglas Kellner é o de como o personagem mesmo sendo um representante dos valores conservadores da era Reagan consegue abarcar valores da chamada contracultura. Rambo usa o cabelo comprido, é próximo à natureza e hostiliza a burocracia do Estado. O mesmo tipo de postura dos contraculturalistas da década de 60. Isso é um exemplo de como o sistema é capaz de incorporar qualquer tipo de modismo ou rebeldia e tentar neutralizá-los em seus valores originais. A imagem guerreira e poderosa do personagem endossam a ideologia masculinista e patriótica muito presentes na Era Reagan.

Os norte-americanos são retratados como heróicos, justos e virtuosos enquanto os vilões comunistas são tidos como sujos e covardes. Ou seja, antes de ser simples formas de entretenimento essas produções são dotadas de intensos simbolismos. O homem norte-americano é sempre vítima de ameaças externas. E a maneira lógica apresentada nesses filmes para sua emancipação é a violência. Em contrapartida os estrangeiros são representados de uma maneira estereotipada, seguindo uma tradição maniqueísta do gênero de ação hollywoodiano pautado na luta simples entre o “bem” e o “mal”.

2.7A influência da tradição liberal na política externa norte-americana

Geraldo Nagib Zahran Filho pretendeu demonstrar a influência da tradição liberal sobre política externa dos Estados Unidos, dialogando com as chamadas interpretações realistas e idealistas. A principal influência dessa tradição liberal seria a capacidade de traduzir valores e interesses particulares ao país como sendo ideias absolutas, de abrangência universal.⁴⁵

⁴⁵ ZAHNAN FILHO, Geraldo Nagib. *A tradição liberal dos Estados Unidos e sua influência nas reflexões sobre política externa: um diálogo com as interpretações realistas e idealistas* / Geraldo Nagib Zahran Filho; orientadora: Maria Regina Soares de Lima. – Rio de Janeiro: PUC-Rio, Instituto de Relações Internacionais, 2005.

A influência dos Estados Unidos no cenário político internacional aumentou consideravelmente após sua participação na Segunda Guerra Mundial e durante sua posição de liderança ocidental no período da Guerra Fria. Zahran Filho defende que a tradição política liberal do país é o elemento que exerce influência constante em sua política externa e nesse amplo contexto as supostas distinções entre realismo e idealismo desapareceriam.

O autor sustenta que as ideias de realismo e idealismo foram utilizadas de diferentes maneiras nos períodos pós-Segunda Guerra e no pós-Guerra Fria. Quando ele fala de tradição liberal não está se referindo às ideias defendidas pelo Partido Democrata norte-americano.

Acredita que esse seja um campo fértil de estudo no sentido de que se o país é liberal⁴⁶ e sua principal característica seja pensar seus valores como absolutos, então o relacionamento dessa tradição na política externa com o sistema internacional será sempre de conflitos.

O tipo de tradição liberal da qual o autor trabalha não é algo vinculado a determinado Partido ou tipo de política, mas a um conceito que

constitui-se de uma série de ideias que perpassam todo o espectro político dos EUA, compartilhadas por seus membros. A própria palavra tradição remonta a um passado comum e contínuo, neste caso ligado à época de constituição do país como Estado Independente, e aos desdobramentos desse evento histórico.⁴⁷

Através de uma série de análises, Zahran Filho observa referências explícitas aos valores da tradição liberal em alguns pontos do discurso de despedida de George Washington⁴⁸ como mais tarde com a Doutrina Monroe. Para Washington os princípios

⁴⁶ Zahran Filho ressalta que na contemporaneidade, o termo liberal está vinculado ao Partido Democrata. E na concepção estadunidense, as políticas liberais baseiam-se em um Estado mais atuante na economia, atuando como protetor do cidadão, fornecendo educação, saúde e previdência social, por exemplo. Em outros países essas questões podem estar atreladas aos Partidos de Esquerda. E no resto do mundo, as políticas liberais, ao contrário do sentido adotado nos Estados Unidos, defendem uma menor intervenção do Estado.

⁴⁷ ZAHRAN FILHO, Geraldo Nagib. *A tradição liberal dos Estados Unidos e sua influência nas reflexões sobre política externa: um diálogo com as interpretações realistas e idealistas* / Geraldo Nagib Zahran Filho; orientadora: Maria Regina Soares de Lima. – Rio de Janeiro: PUC-Rio, Instituto de Relações Internacionais, 2005. pag. 23

⁴⁸ George Washington foi o primeiro presidente e é considerado o Pai da Nação dentre os chamados Pais Fundadores (Founding Father of the United States). Assim foi como ficaram conhecidos os líderes

de religião e moral são princípios que podem conduzir também uma boa política, ou seja, aspectos morais, religiosos e políticos são tratados de maneira inseparável.

E nesse ponto de incapacidade de relativização de valores é que se firma o componente fundamental da influência liberal. Os princípios morais e religiosos (que são absolutos e universais) também são entendidos como princípios políticos. Consequentemente os anseios políticos particulares são entendidos como universais.

2.7.1 A Doutrina Monroe e o Destino Manifesto

A Doutrina Monroe foi proclamada pelo Presidente James Monroe no Congresso em 1823. Tinha por objetivo impedir a intervenção européia nas colônias do continente americano. Essa doutrina reafirma a posição excepcional dos Estados Unidos, os princípios do discurso de George Washington e faz referência à ideia de destino do país de ser uma espécie de paladino da liberdade e garantidor dos direitos das outras repúblicas da América. Mais tarde essas ideias se agregam ao projeto expansionista baseados na crença do Destino Manifesto onde o povo norte-americano seria o povo escolhido por Deus.

Zahran Filho delimita quatro princípios que expressam a tradição liberal:

- ✓ Excepcionalidade dos Estados Unidos
- ✓ Autonomia ou Unilateralismo (onde suas ações não devem ser constrangidas)
- ✓ Reafirmação dos primeiros princípios pela Doutrina Monroe
- ✓ Expansão de todos na ideia de Destino Manifesto

Não há uma definição direta e consensual sobre o que seria essa tradição liberal, mas é notório que ela sofre influência política dos conceitos do Iluminismo europeu (constatada na Declaração de Independência) e da moral cristã protestante assimilada pelos peregrinos puritanos.

Os imigrantes das seitas protestantes vieram para o continente americano fugindo das perseguições religiosas na Inglaterra. Ficaram conhecidos como *Pilgrims*

políticos que assinaram a Declaração de Independência, sendo que alguns chegaram a participar da Revolução Americana.

(peregrinos) e se estabeleceram nas colônias do norte. Esses peregrinos puritanos deram origem aos chamados *WASP*, a elite do país. Como toda história de formação e origem a dos Peregrinos é envolta de uma mítica impressionante, na medida em que é comparada com a fuga dos judeus do Egito. Os puritanos se enxergavam como esses judeus, um povo escolhido que foi obrigado a passar por inúmeras provações e dificuldades para chegar à terra prometida.

A escolha entre poder e moral é algo inexistente na política externa americana. Isso faz parte da tradição liberal do país de pensar em ambos de maneira única. Os interesses particulares americanos são projetados como universais. Os binômios sempre se apresentaram em conjunto.

Isso faz parte do sincretismo peculiar da tradição liberal do país que está fundada em sua experiência histórica, nos seus elementos políticos e religiosos, na crença dos valores iluministas e na predestinação da nação. O resultado foi o desenvolvimento de um conjunto de ideias e pensamentos onde os interesses particulares são projetados como bens comuns.

Todo o caráter ideológico da política externa norte-americana, o modo como os norte-americanos se enxergam como país e como se definem em relação ao resto do mundo, podem ser apresentados em filmes *Independence Day* e porventura, serem criticados em outras produções como *Tropas Estelares*. Esse direcionamento ideológico de certos filmes pode ser considerado um reflexo direto de questões políticas, culturais e religiosas presentes em sua sociedade desde o início da formação do país.

Capítulo 3

Mera Coincidência. A autocrítica de Hollywood

O filme *Mera Coincidência* (*Wag The Dog*, 1998)⁴⁹ dirigido por Barry Levinson é uma sátira política provocativa que trata da possibilidade de manipulação, podendo ela ser gerada pelos meios de comunicação mesmo quando estes não estão sob o controle de um governo ou de determinados grupos. É um produto da Indústria Cultural que fornece elementos críticos quanto ao caráter manipulador da mídia, dos governos e da própria indústria cinematográfica.

Não existe liberdade de expressão total nos meios de comunicação e nas manifestações artísticas como um todo, no contexto mundial contemporâneo. No entanto, se Hollywood e o cinema fossem simplesmente porta-vozes de ideologias hegemônicas, o tipo de cinema que *Mera Coincidência*⁵⁰ se encaixa provavelmente não existiria.

A obra permite e exige um *feedback* com o público, ao mesmo tempo em que não esquece sua função como entretenimento. Em alguns momentos, a trama ingressa num tom mais humorístico e mesmo que algumas das tentativas de manipulação das notícias engendradas pelos personagens pareçam surreais, o filme cumpre sua proposta crítica e de alerta para a possibilidade sem fronteiras da manipulação da informação.

Tendo em vista que trata-se de Hollywood fazendo sátira inclusive com Hollywood, o filme não pode ser considerado conservador, muito menos uma comédia inocente. Mesmo não tendo sido a intenção declarada do diretor e dos produtores fazer um ataque à política americana e, mais especificamente, ao então Presidente Clinton, a obra também pode ser entendida como uma ácida crítica a qualquer governo deturpado.

Podemos traçar paralelos entre *Mera Coincidência*, o documentário *Fahrenheit 11 de Setembro* de Michael Moore e *Tropas Estelares* de Paul Verhoeven. Mesmo sendo pertencentes a diferentes gêneros cinematográficos, todos enfocam o caráter manipulador do governo e dos meios de comunicação.

⁴⁹ Mera Coincidência gênero: comédia duração: 97 min ano de lançamento: 1998 estúdio: Warner Bros distribuidora: Warner Home Vídeo direção: Barry Levinson roteiro: Hillary Henkin e David Mamet produção: Jane Rosenthal, Robert DeNiro e Barry Levinson música: Mark Knopfler fotografia: Robert Richardson direção de arte: Mark Worthington figurino: Rita Ryack edição: Stu Linder .

⁵⁰ O filme foi baseado no livro “American Hero” de Larry Beinhart e foi produzido por Jane Rosenthal, Robert DeNiro e Barry Levinson.

No filme de Barry Levinson, manipula-se o a opinião pública como um todo através do espetáculo midiático criado por uma falsa guerra. Verhoeven fez sátira com as campanhas de alistamento e filmes de propaganda militar dos Estados Unidos com vias de criticar as tentativas de manipulação dos cidadãos.

Em sua película Michael Moore denuncia toda a manipulação midiática real que influenciou o clima de medo, a sensação freqüente de insegurança, o incentivo ao consumo desenfreado, desrespeito às liberdades individuais e demonização do inimigo árabe criado pelo governo de George W. Bush através de sua guerra contra o Terror.



Cartazes do filme “Mera Coincidência” de Barry Levinson
Fonte: Google imagens capturadas em 12 de outubro de 2011



3.1 Por que o cão balança o rabo?

*Why does a dog wag its tail?
Because a dog is smarter than its tail.
If the tail were smarter
The tail would wag the dog.⁵¹*

Mera Coincidência começa com uma propaganda de campanha eleitoral (do então presidente que está concorrendo à reeleição) onde dois homens de meia-idade vestidos de *jockeys* dialogam em um estábulo. O mais velho diz com um olhar de sabedoria que nunca se deve mudar de cavalo no meio do caminho. Da mesma forma que em *Tropas Estelares*, o diretor Levinson usa de programas de TV e noticiários (obviamente fictícios) como método narrativo da trama do filme.

Há um corte para uma cena da Casa Branca sendo mostrada em plano geral, onde Conrad Brean (Robert DeNiro) é aguardado por Winifred Ames (Anne Heche). Conrad é conhecido como o “*Sr. Conserta tudo*”. Os personagens então começam a descer escadas infinitamente e seus movimentos são captados por câmeras de segurança. Essa sequência inicial, ao som da trilha sonora de Mark Knopfler parece sugerir os caminhos profundos e secretos que eles vão percorrer para conseguir alcançar seus objetivos.

Conrad é informado que o Presidente está sendo acusado de abuso sexual por uma estudante e que a matéria será a primeira página do Washington Post no dia seguinte. Enquanto planeja os meios de ganhar tempo e contornar a situação, Winifred Ames lhe pergunta se ele não tem interesse em saber se a acusação da estudante era verdade.

A resposta da personagem de DeNiro é a primeira de muitas frases de efeito do roteiro: “*A verdade não interessa. É uma história e será publicada*”. O tempo é escasso e Conrad começa a dar os direcionamentos estratégicos para os assessores despistarem a imprensa e a oposição do governo.

Atravessa um corredor dando as ordens, inventando informações mentirosas que deverão “vazar” para a imprensa, justamente para parecerem verdades quando forem desmentidas pelos membros do Governo. Conforme atravessam o extenso corredor, a câmera alterna em closes no rosto de DeNiro enquanto ele tem ideias e pequenos takes

⁵¹ Por que o cão balança o rabo? Porque o cão é mais esperto que o rabo. Se o rabo fosse mais esperto que o cão. O rabo balançaria o cão.

em lâmpadas acesas no teto. Fazendo uso de um criativa metáfora visual, cada ideia e fala do personagem é seguida por rápidas tomadas das lâmpadas no teto.



O próximo passo de Conrad é justamente ir para Los Angeles encontrar um produtor de cinema de Hollywood disposto a ajudá-lo na criação de uma guerra fictícia, de modo a afastar a imprensa e a opinião pública do escândalo sexual presidencial e com isso, garantir sua reeleição.

O método consistiria em criar uma história e mudar a direção dos acontecimentos. Não seria necessário entrar em guerra, mas sim criar o espetáculo de guerra. E são esses os argumentos usados para convencer o produtor vivido por Dustin Hoffman da possibilidade real de êxito da empreitada.

3.2 O espetáculo da Guerra

Conrad acredita que “*Guerra é show Business*” e seria necessário um tema, um hino, imagens impactantes, ou seja, tudo que for necessário para se produzir um espetáculo. Fala sobre as fotos e lemas famosos que entraram para a História: a menina nua coberta de *napalm* da Guerra do Vietnã, o V de Vitória de Churchill, os cinco fuzileiros erguendo a bandeira dos Estados Unidos no Monte Suribachi.

Todos os símbolos que são lembrados, mas as guerras e suas causas são esquecidas. O produtor Stanley Motss (Dustin Hoffman) ainda se mantém cético sobre a possibilidade, mas Conrad é categórico em afirmar que é impossível para as pessoas saberem a verdade.

Uma estranha coincidência foi o fato de que semanas depois da estréia do filme o Presidente Bill Clinton foi acusado de manter um caso extraconjugal com a estagiária da Casa Branca Monica Lewinsky. Mas o diretor Barry Levinson garante que a trama não diz respeito ao presidente nem a qualquer outro aspecto de sua administração.⁵² Essa foi uma das razões para não ter estabelecido o período que se passa a história e não ter mostrado o rosto do personagem do Presidente.

A proposta do filme é justamente tratar da mídia, do risco de manipulação diária realizada pelos meios de comunicação e da dificuldade de se diferenciar a realidade de algo fabricado. Nas palavras de Levinson:

Quando o limite entre o fato e a ficção são obscurecidos, nos tornamos muito mais céticos e cínicos. É por isso que quando alguns fatos são apresentados as pessoas não sabem em que acreditar. E estamos vivendo isso agora.⁵³

Para se fazer uma guerra era necessário obviamente ter um inimigo e através da escolha da Albânia o primoroso roteiro escrito por David Mamet tem a oportunidade de ironizar todos os clichês de discursos presidenciais das últimas três décadas. Conrad “conserta tudo” Brean e o produtor Stanley concordam que a Albânia é interessante porque se o povo norte-americano não sabe nada sobre um país, então pode-se dizer qualquer coisa a respeito do mesmo.

Dentre os motivos criados está a ideia de que a Albânia almeja destruir o Grande Satã americano, quer destruir o estilo de vida americano. A farsa inicial é a de que o Presidente ficaria mais uns dias na China porque está tratando do envio dos Bombardeiros B-3 para a Albânia. Os terroristas albaneses possuem uma bomba e planejam entrar nos Estados Unidos pela fronteira do Canadá. Stanley convoca sua equipe e começa a produzir a guerra para Conrad.

A imprensa recebe as primeiras imagens da chamada “Crise na Albânia” em que uma jovem camponesa foge de sua aldeia em chamas. Stanley insiste que a menina carregue em seus braços um gatinho malhado e fica furioso quando o Presidente (por telefone) ordene que o felino seja da cor branca. A cena é gravada com a atriz

⁵² Comentários em áudio. IN: LEVINSON, Barry. *Mera Coincidência. From Washington to Hollywood... and back*. Documentário nos Extras do DVD.

⁵³ Comentários em áudio. IN: LEVINSON, Barry. *Mera Coincidência. From Washington to Hollywood... and back*. Documentário nos Extras do DVD.

carregando um saco de batata frita e depois o gato e a vila destruída são inseridos digitalmente.



Aos poucos a situação vai se invertendo e os jornais (*New York Times*, *Washington Post*) só informam notícias sobre a guerra. Um dos poucos jornais que fez menção sobre a estudante a colocou como notícia nas páginas de moda. Fad King (Denis Leary) associado de Stanley sugere que ao invés da Albânia o inimigo poderia

ser a Itália, pois devido ao aspecto geográfico do país em forma de “bota”, seria mais fácil fazer trocadilhos e criar manobras publicitárias.⁵⁴ Conrad nega e informa que o Presidente iria entrar em guerra com a Albânia em uma questão de minutos. E reitera que os Estados Unidos não declararam guerra à Albânia, mas sim entraram em guerra. Pois o país não declarava guerra a nenhum outro desde a Segunda Guerra Mundial.

Em outro momento interessante Conrad e Ames (Anne Heche) são interceptados por um agente da CIA (William H. Macy) que os pressiona e avisa que a CIA tem conhecimento de que não existem armas nucleares na fronteira canadense muito menos uma guerra com a Albânia. Conrad discorda e afirma que está assistindo uma guerra pela TV. Consegue despistar o agente fazendo uso de sua retórica afiada. Seus argumentos falaciosos são de que a guerra do futuro era empreendida contra o terrorismo, ou seja, contra pequenos grupos dissidentes de países pequenos.

A entrada do país em guerra começa a reverter a situação e praticamente nenhum jornal faz menção ao escândalo sexual com a estudante. O Presidente confia em Conrad, mas ainda assim se mostra preocupado com a retaliação albanesa. O que faz com que Conrad o lembre que sem inimigo não há guerra.

A oposição continua a pressionar e o Presidente irá retornar ao país. Conrad planeja que no momento da chegada do Presidente uma criança albanesa lhe entregasse trigo e que aquele gesto seria uma oferenda tradicional.

Na verdade tudo é inventado com a função de gerar comoção das pessoas que assistirão o Presidente recebendo a gratidão da menina e sua avó por estar libertando a Albânia do terrorismo. A cena em que Conrad dentro da limusine pergunta para a personagem de Anne Heche se existe alguma festa especial albanesa ou um festival da colheita albanês pode ser interpretada como essa tendência como os Países do Primeiro Mundo de enxergarem os do Terceiro como subdesenvolvidos, exóticos, predominantemente agrícolas e não industriais.

Stanley supervisiona com seu músico Johnny Dean (o cantor Willie Nelson) a gravação de um hino patriótico de ode à liberdade e democracia. A canção falava sobre a necessidade de proteção das fronteiras norte-americanas e do “*American Dream*”.

⁵⁴ Douglas Kellner afirma que a natureza comercial da televisão exarcebou os efeitos de propaganda da cobertura da Guerra do Golfo. Conforme o conflito prosseguia as empresas moldaram a propaganda de seus produtos com um viés patriótico. Os anúncios apresentavam imagens de bandeiras, elogios às tropas e todo tipo de slogan patriótico.



Frederick Jackson Turner é um dos maiores teóricos responsáveis no processo de construção do Mito da Fronteira dos Estados Unidos. Nas palavras de Zahran Filho:

Segundo ele, as características dominantes dos estadunidenses só podiam ser expressas em sua totalidade na fronteira: um renascimento constante, sempre em expansão e com novas oportunidades (...). Ainda, era a fronteira a válvula de escape por onde escoavam as tensões do leste, capitalista e urbano. Dessa maneira, a fronteira seria a grande responsável pela promoção do caráter democrático dos Estados Unidos, na medida em que fornecia sempre terras a colonizar e oportunidades a todos. Seguindo o argumento do autor, é na fronteira que se expressa a singularidade dos Estados Unidos.⁵⁵

⁵⁵ ZAHRAN FILHO, Geraldo Nagib. *A tradição liberal dos Estados Unidos e sua influência nas reflexões sobre política externa: um diálogo com as interpretações realistas e idealistas* / Rio de Janeiro: PUC-Rio, Instituto de Relações Internacionais, 2005.



3.3 A Guerra acabou! A televisão informou.

Inesperadamente, o Senador Neal (Craig T. Nelson), candidato da oposição, informa em um noticiário na TV o fim das atividades conflituosas na Albânia. Stanley fica indignado e não aceita que ninguém além dele acabe com a guerra. Afinal, ele é o produtor do espetáculo. A personagem de Robert DeNiro sentencia melancolicamente que a guerra acabou. E essa era a verdade porque todos viram na TV.



Interessante notar que os papéis de heróis e bandidos no filme dependem muito dos referenciais dos personagens. O filme não deixa explícito esse tipo de juízo de valor, mas fornece o material para que o espectador constate que os protagonistas são manipuladores, incapazes de perderem tempo em julgamentos morais de certo e errado.

Trabalham para o Governo vigente e tem que resolver as situações que aparecem para garantir a reeleição do Presidente e conseqüentemente a permanência de seus empregos.

Stanley não desiste e declara que o fim da guerra era apenas o 1º ato do filme que estavam produzindo. Era chegada a hora do 2º Ato que consistiria no resgate do soldado norte-americano que havia ficado para trás nas linhas inimigas. E não existem guerras sem heróis. As armações prosseguem em ritmo acelerado sempre tentando estar a um passo a frente da imprensa e dos opositoristas.

Na composição de seu 2º ato eles interrompem a gravação do hino patriótico e o músico de Stanley compõe uma balada e a batizam de “*Good old shoe*”. Fazem com que a canção pareça antiga com ruídos como se fosse uma velha gravação. O vinil com a gravação é colocada na Biblioteca do Congresso⁵⁶ na seção de música popular de 1930. O plano é fazer um trocadilho com o “*shoe*” da canção com o nome do soldado “Schumann”.

Stanley escreve um discurso propositalmente piegas para que o Presidente leia à Nação informando sobre o resgate do Sargento Schumann, apelidado pelos companheiros de sua unidade de “*Old shoe*” (Sapato Velho). Mesmo as pausas, tosses e intervalos para beber água do Presidente são delimitados pelo roteiro escrito por Stanley.

Como trunfo final para evocar a emoção acima de tudo é apresentada uma foto do suposto Sargento Schumann com rasgos em sua blusa. Os rasgos revelariam uma mensagem em código Morse: “*Coragem, mãe*”. Todo o país é tomado pelo clima de emoção faltando oito dias para as eleições. As rádios descobrem a música “falsa” e a tocam sem parar.

Em outra cena provocativa, Stanley e Conrad param no meio da noite em uma rua em Washington e começam a jogar pares de sapatos nos galhos das árvores. Um garoto negro se aproxima e eles dão sapatos para que ele arremesse. Mandam o garoto contar e incentivar os amigos a fazerem o mesmo. Essa sequência é uma insinuação de que muitos movimentos de manifestação popular, como por exemplo, o das Fitas amarelas,⁵⁷ podem não ter sido espontâneos com a mídia fez parecer.

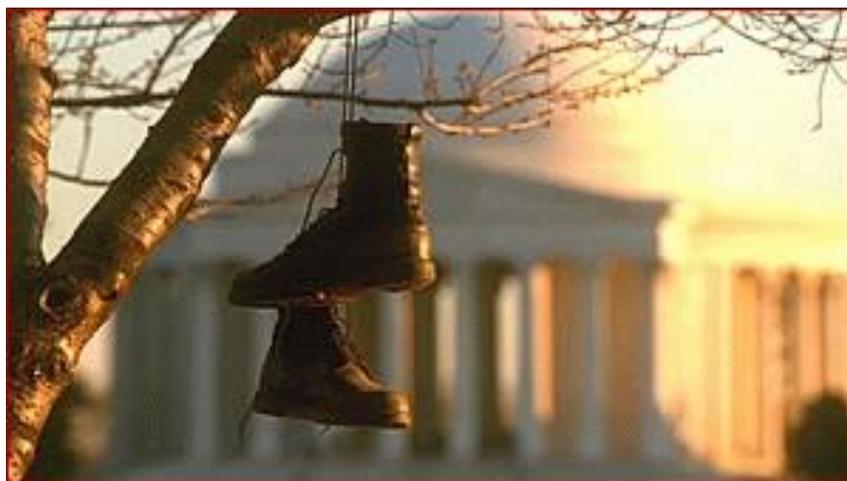
⁵⁶ A Biblioteca do Congresso é a biblioteca de pesquisa do Congresso dos Estados Unidos.

⁵⁷ As Fitas Amarelas foram um dos tipos de manifestações favoráveis à guerra. Foram exibidas durante a crise dos reféns no Irã no fim da década de 70. De acordo com Kellner essas fitas tiveram origem durante a Guerra Civil e nos combates com a população indígena. As famílias dos combatentes exibiam as fitas sempre que um ente querido estava longe ou eram aprisionados.

Os noticiários de TV mostram as demonstrações de patriotismo da população como em um jogo de basquete onde os torcedores jogaram seus tênis na quadra. Assim como o filme *Tropas Estelares*, o filme de Barry Levinson faz uso de representações ficcionais de propagandas de TV, noticiários, programas de entrevistas baseadas nos meios de comunicação e nas posturas midiáticas reais.

Uma série de tomadas em plano geral e close mostram os sapatos e tênis pendurados nos galhos e fios de eletricidade. E trabalhadores usando blusas com os dizeres *Fuck Albania* e adolescentes pichando *Coragem, mãe* nos muros da cidade.

Na verdade, Schumann (Woody Harrelson) era um presidiário com problemas mentais e devido a uma série de contratempos acaba sendo assassinado ao tentar estuprar uma mulher. Stanley então começa a produzir o retorno triunfal de um herói de guerra.



O filme *Mera Coincidência* é difícil de ser enquadrado em algum gênero definido, pois é essencialmente uma comédia, mas com aspectos de um thriller político. De todo modo, sendo uma sátira do cenário político pode ser assimilado como um alerta e assim como *Tropas Estelares*, é um produto de Hollywood que demonstra o poder de influência da indústria cinematográfica em seus diversos aspectos.

O diretor John Frankenheimer é o responsável por dois conceituados filmes políticos norte-americanos, *Sob o domínio do Mal* (*The Manchurian Candidate*, 1962) e *Sete Dias de Maio* (*Seven Days in May*, 1964) declara que esse tipo de filme nunca foi

um gênero popular. Critica a dificuldade de se produzir um filme que trate de política em Hollywood porque nem todos os estúdios estão interessados em temas polêmicos.⁵⁸

Mesmo que as situações criadas pela dupla Conrad Brean e Stanley Motss pareçam inverossímeis em certos momentos, a denúncia da manipulação através do humor é que deve ser levada em consideração no filme. Afinal, desde sempre o humor é uma maneira refinada de expor o ridículo e o absurdo que possam ter sido naturalizados na sociedade.

O pesquisador e teórico da Comunicação Jesús Martín-Barbero desvincula do receptor da mensagem a idéia de um ser passivo. Para ele, os meios de comunicação vinculam material superficial e alienante, sem dúvida, mas o problema não são os meios e sim o uso que é feito desses meios.

Martín-Barbero acredita que os meios sofrem mediações ate chegar ao público. A mensagem não chega em estado puro, pois passaria pelos chamados Filtros Culturais (Mediações).⁵⁹

Essas mediações seriam um espaço de costumes, crenças, concepções de mundo que existem entre o meio de comunicação e o receptor. Cada indivíduo possuiria seus filtros culturais que influenciariam a maneira que a mensagem é processada e reinterpretada. A mensagem, a recepção ocorreria de maneira individual. No entanto, essa maneira individual está impregnada por uma serie de dimensões culturais, que são coletivas.

O autor se opôs à visão hegemônica norte-americana de estudar os efeitos dos meios. Embora não rejeite a importância destes, considera pouco provável entender a influência dos meios nas pessoas, caso não se estude como essas pessoas se relacionam com os mesmos.

Esse teórico que se ocupou do estudo da relação dos meios com as mediações acredita que para se entender as mudanças e maneiras como os meios introduzem novas condutas seria primordial perceber primeiramente as transformações que estão ocorrendo nas instituições e nas formas atuais de socialização.

O caixão com Schumann chega de avião e uma cerimônia militar se inicia no interior de um hangar. O caixão é levado pelos soldados da suposta Unidade 303 ao som

⁵⁸ Comentários em áudio. IN: FRANKENHEIMER, John. Mera Coincidência. “From Washington to Hollywood... and back”. Documentário nos Extras do DVD.

⁵⁹ MARTÍN-BARBERO, Jesús. “Dos meios às mediações”. 2ªed, Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 2001.

da marcha dos Homens da 303. Subitamente um cachorrinho surge e começa a seguir o cortejo fúnebre do Sgt. Sapato Velho. O animal pára por um segundo, mas continua o percurso atrás do caixão depois de um sinal dado por Conrad.

Esta é mais uma demonstração do uso dos animais como forma de angariar emoção das pessoas. No caso do filme *Mera Coincidência*, os personagens manipuladores, sendo um deles um produtor de cinema, entendem a eficiência desse tipo de estratégia.

Em *Tropas Estelares* após o ataque dos insetos à Buenos Aires ocorre um informativo da Federal Network mostrando a cidade destruída. Na reportagem, o cadáver de uma mulher não provoca muitas reações, mas a visão de um cachorro morto causa fúria e revolta em um dos sobreviventes. Por sua vez, em *Independence Day* o cão Boomer está presente em quase todas as cenas importantes, sendo inclusive protagonista de uma sequência de ação.

Ou seja, os três filmes analisados no presente trabalho fizeram uso de animais como forma de sensibilizar as platéias. Mas em ID4, o cão é realmente usado com esse fim e nos outros dois foi utilizado como piada. Existem estudos inclusive que comprovam que nos filmes as cenas com animais são as que causam maior comoção.

O cineasta documentarista e escritor norte-americano Michael Moore escreveu que em seu primeiro filme (*Roger & eu*) foi apresentada uma cena em que uma mulher matava um coelhinho branco para vender a carne. E em outra cena ele mostrava um homem negro sendo morto pela polícia. A cena da morte do animal causou espanto e a *Motion Picture Association of America* (MPAA) classificou a película como restrita devido à chocante cena. No entanto, Moore ressalta que nunca ouviu nenhum comentário ou crítica relacionada à inclusão da cena do assassinato do homem negro.⁶⁰

Durante a cerimônia, Stanley e Conrad se cumprimentam orgulhosos do sucesso da manipulação e assistem por alguns instantes os resultados da mesma pela televisão. O funeral militar ocorre bem ao lado, mas ambos assistem o que acontece através da TV, como se o equipamento conferisse um estatuto maior de legitimidade a toda farsa que acontece diante dos olhos deles. E em seguida, sentam cada um em canto da pequena sala e continuam vendo TV.

⁶⁰ MOORE, Michael. *Stupid White Men: uma nação de idiotas*/ Michael Moore: tradução de Laura Knapp.- São Paulo: Francis, 2003.



No programa assistido por Stanley um debatedor afirma que o medo é o que impulsiona as pessoas. Ou seja, pode-se entender que a guerra fez com que o escândalo sexual ou qualquer outro tipo de deslize do Presidente fosse considerado algo sem importância, tendo em vista sua atitude enérgica frente à uma crise; o medo e a dúvida fizeram com que o Presidente fosse reeleito. Como foi o caso de George W. Bush e sua reeleição em 2004 após a invasão do Afeganistão em 2001 e a do Iraque em 2003.

Inesperadamente, Stanley se revolta com a situação de não poder receber os créditos pelo trabalho e ameaça expor a verdade a público. Havia surgido um sentimento de camaradagem entre ele e Conrad. Este tenta em vão, convencê-lo do perigo que essa atitude acarretaria. Stanley quer receber o crédito que nunca lhe foi dado por seus sucessos no cinema. Contempla a cerimônia militar que é uma fraude completa, mas que parece inteiramente real.

O produtor do espetáculo considera toda a armação como sendo seu melhor trabalho porque foi o mais sincero. O diretor Barry Levinson afirma que matar o personagem de Stanley foi a maneira menos comercial de encerrar a película, mas essa forma é a mais consistente em relação aos sentidos da trama. Pois tem a ver com a total falta de moralidade onde tudo é feito para que se alcancem os objetivos, sejam eles quais forem.

O assassinato do personagem que iria trazer uma informação verdadeira em um mundo de mentiras é o tipo de medida inerente ao contexto contemporâneo onde a informação é um bem precioso. A tentativa de desmoralização de Julian Assange e as controvérsias ocasionadas por causa do vazamento de informações secretas governamentais em seu site *Wikileaks* são fatores que ilustram bem a guerra da manipulação. Barry Levinson acredita que não é necessário ser um grande entendedor

de política para se assistir *Mera Coincidência*, mas é necessário mostrar interesse pelo que acontece na vida em geral.

As sequências finais são cenas do funeral de Schumann em paralelo com o de Stanley, que foi morto pelo Governo. Na sala secreta no subsolo da Casa Branca alguns funcionários se retiram e a TV ligada transmite o enterro do fenômeno midiático “Sapato velho”.

A sátira final é também a penúltima sequência do filme onde um boletim especial na televisão informa que um grupo terrorista chamado “Albânia Unida” se responsabilizou pelos atentados e um General avisou que Tropas estão sendo enviadas para encerrar a crise no país. A última cena é a sala de reuniões secretas do subsolo completamente vazia.



3.4 Sociedade da Informação

Na contemporaneidade os meios de comunicação de massa como o cinema, rádio, TV e internet proporcionam uma avalanche de informações. A sociedade encontra-se abarrotada com o excesso de informações e não tem controle sobre ela. O sociólogo Pedro Demo acredita que por trás de tanta informação encontra-se um tipo de

manipulação sibilina, o que seria algo muito natural, em virtude do caráter ambivalente do processo comunicativo. Desinformar faz parte do processo de informar.⁶¹

Demo traça um paralelo com Zygmunt Bauman que em sua obra “*Modernidade e ambivalência*” procurou discutir a ambivalência das relações sociais (tanto os aspectos positivos e negativos) dando a impressão de que a vida social é em sua essência ambígua.

Foucault afirmou que o poder se esgueira pelas beiradas, busca não ser percebido para que possa influenciar ainda mais, deseja a obediência do outro sem que esse perceba e usa do melhor conhecimento para imbecilizar. Dessa mesma forma seria com a informação, pois desinformar poderia ser seu principal objetivo no sentido do puro cultivo da ignorância.

O conhecimento sempre foi ambivalente e sempre foi algo crucial para a emancipação como também se mostra uma arma para a colonização. Demo abordou o lado obscuro da sociedade da informação e desenvolveu sua discussão a respeito da importância da informação em nossa sociedade.

Não se pode cair na armadilha dos maniqueísmos, pois o conhecimento pode ser inovador mesmo sendo utilizado em situações extremas. A História comprova que grandes inovações técnicas e científicas foram realizadas em períodos de guerra e destruição.

No entanto, o problema dessa manipulação não deveria nos perturbar em demasia e o autor considera ingenuidade nos irritarmos com o jornalismo manipulador televisivo. Pois a imparcialidade total é algo impossível.

Outros noticiários também são manipulativos, por certo, mas podem, em seu contraponto, conclamar algo de espírito crítico e, quando menos, não ser tão manipulativos. No pano de fundo de todos, tremula a bandeira certa do mercado: notícia de verdade é aquela que vende.⁶²

O público do cinema, assim como o do jornalismo televisivo ou o de notícias na internet não é totalmente passivo, mas os produtos ausentes de profundidade são justamente os que ocupam maior espaço na mídia.

⁶¹ DEMO, Pedro. “*Ambivalências da sociedade da informação*”. Ci. Inf., Brasília, v.29, n.2, p.37-42, maio/ago. 2000.

⁶² DEMO, Pedro. “*Ambivalências da sociedade da informação*”. Ci. Inf., Brasília, v.29, n.2, p.37-42, maio/ago. 2000, pg. 40

O cinema assim como a televisão oferece em demasia entretenimento de diversos tipos. Na medida em que produzem muito, industrialmente, torna-se complicado manter um alto nível, principalmente se este não for o principal objetivo.

A sociedade pode estar “desinformada” devido à informação manipulada como também pelo excesso. Produzem-se, por exemplo, diariamente na TV conteúdos de importância questionável (notícias sobre novelas, vida de famosos, criação de sub-celebridades) que são consumidos compulsivamente em nome do entretenimento.

Não se deve, porém ignorar a proporção que a televisão alcançou nas últimas décadas com o aumento da qualidade “técnica” dos programas. Na atualidade muitas séries televisivas apresentam nível cinematográfico e são tão bem-sucedidas e influentes como os filmes feitos para o cinema.



3.5 Liberdade de desinformação e manipulação

O filme *Mera Coincidência* tem sua estrutura crítica baseada em questões a respeito das ambivalências da sociedade da informação. Ambos tratam da possibilidade de desinformação e manipulação na sociedade contemporânea. Desinformar, portanto, faria parte fundamental do processo de construção da informação.⁶³

⁶³ DEMO, Pedro. “Ambivalências da sociedade da informação”. Ci. Inf., Brasília, v.29, n.2, maio/ago. 2000

O autor é cético a respeito da possibilidade de total imparcialidade na transmissão de notícias por um jornalismo televisivo, por exemplo. Porque todo processo informativo seria manipulador, na medida em que seleciona e reinterpreta a informação. Na exibição de um grande jornal televisivo tudo é planejado, desde o modo com as notícias são montadas e ordenadas para exibição (o que pode equivaler à montagem das cenas nos filmes) até a retórica e postura dos âncoras. São modos de seletividade manipulativa. No entanto, seria possível lidar com a ambivalência, no sentido de se criar e refazer a informação. Porque é justamente no risco da manipulação que se pode reduzi-la.



Tom Brokan, jornalista da NBC é da opinião que

Muita porcaria é publicada. Só é preciso ter uma página bonita. Mas não quer dizer que o bom trabalho sumiu, baseado nesses padrões. E acontece o mesmo no cinema, muita porcaria é feita, mas alguns filmes bons se destacam e não dizemos que nenhum presta. Acho que a política e a indústria do entretenimento são parecidas. Trata-se de poder. Trata-se, perdoem-me, de vaidade. Trata-se também de manipulação. Queremos a audiência em massa e queremos que vejam nosso ponto de vista. E trata-se de ser uma estrela. De quem consegue chamar mais atenção.⁶⁴

⁶⁴ Comentários em áudio IN: BROKAN, Tom. *Mera Coincidência. From Washington to Hollywood and... back*

Jornalistas e cineastas poderosos não parecem falar da manipulação em tons pejorativos, mas sim como uma característica inerente ao seu trabalho. Mark Goldblatt é um editor (ou montador) que trabalhou na montagem de *Tropas Estelares* e para ele a manipulação dos elementos dentro de um filme é algo muito poderoso. “É algo quase sagrado, de certo modo, pois você cria efeitos, reações no público.”⁶⁵ Essa linha de pensamento também é compartilhada por Michael Kahn (montador de filmes como *Caçadores da Arca Perdida* e *Resgate do Soldado Ryan*) que afirma que:

Montagem é manipulação. Nós manipulamos a realidade que o público vê, porque queremos que ele reaja de uma certa forma: rindo, suspirando, se assustando. Tudo é manipulado. Alguns dizem: “Esse diretor está manipulando o público!”. Quanta ingenuidade. Só o que fazemos é manipular.⁶⁶

Os cineastas e produtores de cinema em geral têm ciência de que a conjunção de som e imagem proporcionados pela técnica cinematográfica estimulam não só as emoções do público como tem o poder de influenciar e acirrar suas convicções. Exatamente o que os personagens de Dustin Hoffman e Robert DeNiro fizeram ao criar as situações com as quais eles pudessem manipular a mídia e conseqüentemente a população.



⁶⁵ Comentários em áudio IN: GOLDBLATT, Mark. Documentário: *Um corte no tempo: A Magia da Edição de filmes. O que os montadores fazem?*

⁶⁶ Comentários em áudio IN: KAHN, Michael. Documentário: *Um corte no tempo: A Magia da Edição de filmes. O que os montadores fazem?*

A manipulação do público foi empreendida pelo cinema com o aval do Governo tanto na Alemanha durante o Nazismo e pelos Estados Unidos desde sempre. O que se acompanha na trama de *Mera Coincidência* são os efeitos do cinema na política e vice-versa. Tanto a política, como a TV e o cinema utilizam semelhantes métodos de construção de discursos e maneiras de convencimento do seu público. Então as produções de Levinson e Verhoeven são exemplos de filmes contra-ideológicos, pois se posicionam de maneira crítica à ideologia governamental dominante.

No entanto, esse tipo de filme geralmente não atrai para si muita visibilidade e com raras exceções, são produções quase “independentes”. *Tropas Estelares* foi uma super-produção, um blockbuster, mas recebeu críticas severas de importantes setores da mídia. O filme de Verhoeven fazia alusão à elementos nazi-fascistas para criticá-los e foi acusado de enaltecê-los. Os grupos dominantes criticados fazem uso dos argumentos mais simplórios como forma de desqualificar o discurso engajado.

Paul Verhoeven declarou:

Eu via a propaganda alemã na Holanda durante a ocupação. A metodologia da coisa toda, é claro, é mostrar só um lado da realidade. “Tropas Estelares” em termos de estilo, como filme foi conscientemente influenciado por “Why We Fight” e por “Triunfo da Vontade”. Usei o toque de Leni Riefensthal para mostrar ao público que aquelas pessoas não sabiam que o governo ia oferecê-las em sacrifício em nome de objetivos que só interessavam ao governo. Acho que o tema do filme é: Vamos lá! Que legal! Vamos para a guerra e morrer”. E completou: “Na montagem você pode fazer a mesma coisa. Sempre estamos tentando vender algo. A manipulação usa a montagem, a fotografia glamourosa, e um tipo de música que faz você pensar que está indo para o céu.



Paul Verhoeven

Ismael Xavier se orienta pelo pensamento de que a prática do cinema de organização de imagem e som tem por objetivo realizar uma manifestação sócio-cultural. E nesse processo, o cinema enquanto discurso de imagens e sons seria sempre ficcional. No sentido de “não real”, pois independente de todas as suas modalidades, o discurso apresentado estaria sempre sob controle. O autor trata das significativas posturas estético-ideológicas assumidas pelo cinema e se propõem apresentar as diferentes posturas e ideias em relação à prática cinematográfica.⁶⁷

Admitindo que um filme é composto por uma sucessão de fotografias, por um conjunto de imagens impressas na película, o autor afirma que a relação entre elas será imposta pelas duas operações básicas de construção do filme: a filmagem e a montagem. Esta última envolve a escolha de como as imagens obtidas serão combinadas e ritmadas e as correlações entre o desenvolvimento dramático e o ritmo da montagem, assim como o jogo de tensões e equilíbrios estabelecidos no desfile das configurações visuais, são dois instrumentos à disposição de qualquer cineasta.⁶⁸

3.6 Guerra do Golfo: Espetáculo midiático

A Guerra do Golfo foi um acontecimento que une conceitualmente os 3 filmes analisados. De acordo com Kellner, a guerra contra o Iraque perpetrada pelos Estados Unidos foi uma das maiores e mais bem-sucedidas campanhas de relações públicas da política moderna. Esta manobra político-midiática foi realizada pelo governo Bush (pai) e pelo Pentágono, tendo em vista que, a grande mídia do país transformou-se em porta-voz da estratégia governamental e auxiliou na total manipulação da população.⁶⁹

Desde o começo as grandes agências de notícias (redes de TV como os canais ABC, CBS, CNN; revistas como TIME, Newsweek e jornais de grande circulação como New York Times e Washington Post) seguiram a cartilha do governo.

Kellner afirma que a grande mídia visa sempre o lucro e a batalha pela audiência. Portanto, tem a tendência de não se manifestar contra a opinião pública e a

⁶⁷ XAVIER, Ismael. O Discurso Cinematográfico a opacidade e a transparência, 4º edição – São Paulo, Paz e Terra, 2008.

⁶⁸ XAVIER, Ismael. O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência, 4º edição – São Paulo, Paz e Terra, 2008. pg. 34

⁶⁹ KELLNER, Douglas. *A Guerra do Golfo: uma leitura. Produção/Texto/Recepção*. IN: A Cultura da Mídia.

linha oficial governamental, principalmente em momentos críticos. Entende-se que a mídia afastou-se de seu papel social que teoricamente significaria uma responsabilidade em divulgação de fatos de maneira imparcial.

Noam Chomsky também é da opinião de que é típico da grande mídia e das classes intelectuais se alinharem aos donos do poder no momento de crise, assim como tentarem mobilizar a população para a causa em questão.⁷⁰ Após a invasão do Kuwait pelo Iraque governado por Saddam Hussein, a escolha do Governo Bush foi criar um consenso para a necessidade de intervenção militar na região.

O governo e a mídia atuaram juntos por meio da desinformação, propaganda e manipulação de fontes com a finalidade de angariar a simpatia e aprovação popular para a atuação das tropas e legitimar a intervenção militar.⁷¹ Diversos jornalistas foram convocados e atuaram como canal de notícias e assim as reportagens de desinformação foram disseminadas.⁷²

Foi engendrado um processo de vilanização óbvia da figura de Saddam Hussein e era como se a cultura popular americana precisasse de demônios para sentir-se segura de sua própria bondade, e a mídia respondesse com a demonologia do ditador iraquiano.⁷³

Tudo isso para que a opinião pública aceitasse a ideia de que uma solução diplomática era impossível. A ação militar teve início em 16 de janeiro de 1991 e a TV era instrumento de propaganda. Âncoras como Tom Brokaw da NBC foram à Arábia Saudita e juntamente com outros correspondentes internacionais pareciam identificar-se com a visão militar.

A guerra foi transmitida como um espetáculo pela TV. Bombardeios precisos, cirúrgicos faziam parte da programação diária, assim como cenas dos mísseis sobre Bagdá, batalhas entre Patriots e Scuds sobre a Arábia Saudita e Israel. Kellner discorda

⁷⁰ CHOMSKY, Noam. “11 de Setembro. A Campanha Ideológica”. Pg. 32

⁷¹ Como exemplos das inúmeras estratégias de desinformação pode-se citar as afirmações de que o Iraque também pretendia invadir a Arábia Saudita, o exagero do número de tropas iraquianas no Kuwait e das intenções beligerantes de Saddam Hussein. Uma empresa de publicidade chamada Hill & Knowlton realizou uma campanha publicitária que se empenhou em satanizar a figura do ditador iraquiano criando histórias sobre sua brutalidade, sobre armas químicas, sobre o possível arsenal nuclear do Iraque. Tablóides publicavam detalhes a respeito dos crimes e supostas perversões sexuais de Saddam Hussein.

⁷² Foi organizado o chamado sistema pool que consistia no controle total da informação e restrição do acesso da imprensa. Tanto para com os soldados como sua presença nos locais de conflito. Kellner ressalta que foi o controle mais cerrado sobre a imprensa de todas as guerras da história norte-americana.

⁷³ KELLNER, Douglas. Pg. 266

de afirmações como de Chomsky, de que a grande mídia seja instrumento de propaganda do Estado, apesar de que isso foi exatamente o que aconteceu durante a “Tempestade no Deserto”.

Expõe o fato de que a General Electric (uma das maiores fornecedoras de peças para todos os principais armamentos usados na guerra) e a RCA serem proprietárias da rede NBC. Portanto, não era de se esperar que a NBC emitisse opiniões contrárias à guerra. *“O resultado do ataque propagandístico e da histeria da guerra foi uma nação de guerreiros que transformou muitos telespectadores em torcedores fanáticos do governo Bush e da política belicista”*, sentencia Kellner.

Toda essa histeria, que ocasionou até mesmo episódios de caráter fascista na sociedade norte-americana foram levemente manifestadas pelo diretor Barry Levinson em *Mera Coincidência*. O diretor alerta:

Só temos algumas imagens da Guerra do Golfo. É o que compartilhamos coletivamente. Foi totalmente controlado. E as imagens podem ter sido montadas facilmente. Podem ter montado tudo. E quando David Mamet e eu discutimos esse projeto, pensamos “Até onde podemos forjar?”(...) Então, a possibilidade de montar imagens para qualquer propósito existe. Irá acontecer? Até aonde chegará? Esta é a base de “Mera Coincidência”.

No entanto, talvez a seriedade e o perigo dessas questões perturbadoras passem despercebidas devido à alguns direcionamentos da película, que no geral, tem um tom de comédia.

Theodor Adorno afirmava que a cultura contemporânea conferia a tudo um ar de semelhança. O rádio, o cinema e outras mídias constituiriam um sistema unificado e o poder absoluto do capital seria o adversário do indivíduo. Para Adorno o cinema e o rádio não precisariam mais se apresentar como arte, pois enquanto negócio eles utilizariam essa verdade como ideologia para legitimar o “lixo” produzido.

Houve tentativas de explicações tecnológicas para a existência dos bens padronizados da Indústria Cultural, que repousariam no fato de que como milhões de pessoas participavam da mesma, era inevitável a disseminação dos bens padronizados para a completa satisfação de necessidades iguais. Ou seja, os padrões seriam originários das necessidades dos consumidores e somente por isso, seriam aceitos naturalmente sem resistência.

A causa real encontrar-se-ia no círculo de manipulação e de necessidade retroativa onde a unidade do sistema se tornaria mais coesa. Adorno salienta a respeito

do que fica nas entrelinhas, que o terreno que a técnica conquista seu poder definitivo sobre a sociedade é o poder que os economicamente mais poderosos exercem sobre a mesma. A racionalidade técnica seria a da dominação, pura e simples. Seria o caráter compulsivo da sociedade alienada em si mesma.

Conclusão

Obras de Arte, histórias em quadrinhos, cartazes, filmes. Todos são exemplos das possibilidades do uso de ideologias por meio das Imagens. O Cinema, no entanto, tem a capacidade de agregar todos os tipos de modalidades artísticas e culturais e vendê-las num grande pacote pop de entretenimento. Os anacronismos, maniqueísmos e representações podem ser assimilados, naturalizados e reproduzidos pelas massas.

Este trabalho teve como objetivo primordial demonstrar como os discursos dos produtos cinematográficos estão diretamente relacionados com o contexto histórico e político de sua produção. Por meio do estudo de 3 filmes norte-americanos da década de 1990 percebeu-se as diferentes e emblemáticas maneiras de como estes apresentaram, reafirmaram ou criticaram as ideologias dominantes da política governamental no pós-Guerra Fria.

Não se questiona a capacidade do uso dos meios de comunicação, assim como a possibilidade deles fornecerem conteúdo de qualidade e disseminarem conhecimento. A questão crucial é que tipo de conhecimento é oferecido. Os indivíduos são agentes históricos e é primordial que sejam capazes de perceber um conteúdo e tirarem suas conclusões.

O problema é que na sociedade de massa são muitas informações circulando a uma velocidade impressionante, eventos se sobrepondo, escândalos novos abafando os antigos, o que faz com que o indivíduo simplesmente perca controle e se sinta perdido em meio a tantas questões.

Ou seja, muito mais do que enquadrar essa cultura midiática em seu contexto sócio-político e econômico é importante ver como os componentes internos do seu discurso podem codificar as relações de poder e dominação e trabalhar na manutenção do *status quo*, a serviço de diversos tipos de grupos dominantes.

Como afirmou Kellner, deve-se analisar a cultura da mídia em seu contexto histórico, perceber que seu discurso, suas imagens, seus elementos estéticos estão impregnados de posições políticas ideológicas. Por tudo isso, entende-se que as fontes visuais devem ser utilizadas como fonte histórica e que os produtos da mídia, no caso do Cinema, precisam ser analisados criticamente, uma vez que não estão livres de engajamentos e ideologias do produtor.

A análise das figuras é crucial porque, de acordo com Kellner, as representações dos textos da cultura popular acabam por constituir a imagem política pela qual os indivíduos enxergam o mundo e interpretam os processos, os eventos e até mesmo as personalidades políticas. Concorda-se com o referido autor que a cultura e a comunicação de massa são importantes agentes de socialização e devem ser vistas como verdadeiras instituições das sociedades contemporâneas. Instituições estas que propiciam efeitos econômicos, políticos e culturais.

Nessa cultura de imagem são as representações que auxiliam o indivíduo a construir sua própria visão de mundo, sua identidade, e seu sexo. A ideologia seria então, tanto um processo de representação, figuração, imagem quanto um processo de discursos e ideias. Afinal, é por meio do estabelecimento de representações que se fixa uma ideologia política hegemônica.

Elias Thomé Saliba acredita que vivemos num universo midiático dominado por imagens que nos bombardeiam continuamente. O resultado disso é que os indivíduos tem se afastado do mundo real e substituído suas experiências por meras representações dessas experiências.

O autor admite que a imagem não reproduz a realidade, mas a constrói a partir de uma linguagem própria referente a um determinado contexto histórico. O filme seria uma construção que alteraria a realidade por meio da articulação entre imagem, som e movimento. O filme é algo produzido da mesma forma que o conhecimento histórico, ou seja, assim como a História, o filme é uma construção imaginativa que necessita ser pensada e trabalhada interminavelmente.⁷⁴

Devido ao fenômeno histórico de transformação dos acontecimentos em imagem, todo tipo de fonte audiovisual deve ser analisada pelos historiadores como relevantes fontes primárias. Partindo do pressuposto da necessidade de se trabalhar com o conceito de imagem e da importância adquirida por esta na contemporaneidade é que se pretendeu analisar as relações entre a história e o cinema, além de se expor a problemática do cinema como fonte histórica.

Marcos Napolitano em seu estudo sobre os historiadores e fontes audiovisuais também é da opinião de que vivemos em um mundo onde as imagens têm um papel predominante. O autor chama atenção para o grau de realismo com que as imagens são

⁷⁴ SALIBA, Elias Thomé. “Experiências e representações sociais: reflexões sobre o uso e consumo das imagens” IN: II Encontro perspectivas do ensino de História – Anais. pg. 158

transpostas e como fatos relevantes ou não percorrem o planeta numa velocidade impressionante.

Napolitano alerta para o fato de que alguns historiadores cometem o mesmo erro conceitual de espectadores leigos quando consideram fontes audiovisuais (cinema e TV) como testemunhos diretos e objetivos da história. Estes devem ser vistos como representações da realidade. O referido erro conceitual torna-se ainda mais contundente quando se trata de um filme de caráter documental, pois estes filmes podem ser tão subjetivos e dotados de ideologias quanto os ditos filmes ficcionais.

O autor adverte que o documento audiovisual (e musical) proporciona os mesmos perigos de análise que um documento escrito e reitera que a maior das armadilhas é justamente a ilusão de objetividade. Um filme não pode ser tomado como registro mecânico da realidade.

Em relação à imagem como fonte de pesquisa, Roger Chartier anunciava:

A imagem é, para o historiador, ao mesmo tempo, transmissora de mensagens enunciadas claramente, que visam seduzir e convencer, e tradutora, a despeito de si mesma, de convenções partilhadas que permitem que ela seja compreendida, recebida, decifrável.⁷⁵

Caminhando na direção contrária da tradição positivista e de sua crença cega na neutralidade documental, Napolitano afirma que a Nova História se detém para a postura representacional das fontes e sua idéia de que estas são impregnadas de parcialidade. Uma declaração muito interessante é a de que o cinema descobriu a História, muito antes de esta descobri-lo como fonte de pesquisas, prova disso é a profusão de filmes chamados “históricos” realizados no início do século XX.

O cinema relaciona-se com a história de três formas: o cinema na História, a História no cinema e a História do cinema. O cinema na história é quando o primeiro é visto como fonte primária para pesquisa; a história no cinema (o caso aqui estudado) é quando o cinema assume a postura de produtor de “discurso histórico”; e finalmente, a história do cinema daria ênfase no estudo do desenvolvimento da técnica e das condições que permeiam a produção e recepção por parte do público.

Segundo o pesquisador Eduardo Morettin (citado por Napolitano) existem quatro formas de manifestação da história no cinema:

⁷⁵ CHARTIER, Roger. IN: NAPOLITANO, Marcos. “A História depois do papel” IN: Fontes Históricas/ Carla Bassanezi Pinsky, (organizadora). 2. ed. – São Paulo: Contexto, 2006. pg. 239

- I. Herança Positivista – Preocupa-se com a construção de eventos da maneira mais fiel possível.
- II. Discurso ideológico – Ao apresentá-los os realizadores inserem ideologias que subvertem o sentido original (definidos pela Historiografia) de personagens e acontecimentos.
- III. Apelo ao “discurso novelesco” – Este faz com que a subversão torne-se mais sutil.
- IV. Criação de uma narrativa histórica própria – Esta se realiza por meio de técnica de citação bibliográfica e é legitimada por historiadores, na medida em que atua inserida no discurso histórico instituído.

Napolitano aborda uma questão fundamental ao expor o pensamento do historiador Cláudio Aguiar Almeida, que considera muito importante que a análise historiográfica não se restrinja aos chamados filmes de caráter documental. Uma vez que, o longa-metragem de ficção mesmo aqueles de qualidade questionável podem ser percebidos por parte do público como “verdade histórica”.

A alta temporada de lançamentos do verão americano é a época dos *blockbusters*. Essas superproduções tomam de assalto a grande maioria das salas de cinema do mundo inteiro e têm primordialmente a função de oferecer entretenimento. Entretanto, muitos desses filmes são complementados com mensagens ideológicas, além dos milhares de efeitos especiais. Para entendê-las é necessário um olhar atento e crítico sobre a obra e seu contexto de sua produção.

Admite-se que a indústria cultural fornece produtos cujos objetivos são a manipulação e a alienação, como também outros que possibilitam um olhar crítico e questionador do espectador. Esse aspecto é visível desde o começo do cinema com filmes como *Tempos Modernos (Modern Times)* de Charlie Chaplin, *Dr. Fantástico (Dr. Strangelove or: How I learned to stop worrying and Love the bomb)* de Stanley Kubrick e até mesmo em comédias aparentemente inocentes de Jerry Lewis, dentre outros.

Nos anos 60, filmes como *Sem Destino (Easy Rider)* de Dennis Hooper são um duro golpe na visão da América como a terra da liberdade e tolerância. Em 1976, *Taxi*

Driver de Martin Scorsese apresenta um cinema questionador de temática urbana onde Robert de Niro interpreta um taxista de Nova Iorque perturbado que acaba por agir com violência contra quem considera escória em sua sociedade.

Na década de 1980, a ameaça nuclear e o mundo dividido em blocos capitalista e comunista serviram de inspiração para uma centena de filmes de aventura. Mesmo com a profusão de filmes pretensamente ideológicos nessa década, ainda havia espaço para outra vertente de filmes mais críticos, como comédias politicamente incorretas.

Porém, com a avalanche de informações da sociedade atual (principalmente com o advento da internet) e a busca por lucro incessante dessa indústria fica notório que os produtos imbecilizantes ocupam mais espaço na programação da televisão, nos estandes das livrarias e nas salas de cinema.

Hollywood mantém relações muito próximas com Washington e ambos se beneficiam da influencia mútua. Dee Dee Myers foi a secretária de Imprensa da Casa Branca durante os primeiros anos da administração Clinton. Para ela

Washington fala de Hollywood em termos pejorativos. Hollywood é algo a ser evitado, a menos que a Casa Branca se beneficie com personalidades de Hollywood. Então, sempre há uma grande estrela presente: Warren Beatty, Anne Heche, George Clooney. Washington odeia Hollywood quando quer. Acho que a atração existe em ambos os lados. Acho que os políticos não afetam as vidas dos hollywoodianos, mas eles são atraídos pelo poder. E o dinheiro é quem manda aqui em Hollywood, mas nem sempre garantem legitimidade. Acho que os hollywoodianos procuram Washington por causa de um senso de legitimidade que dura mais do que o sucesso de bilheteria do último filme. Então, é uma atração recíproca que existe há muito tempo.

Produções Hollywoodianas como *Independence Day* são usadas como porta-voz das ideologias governamentais e legitimam através de seus discursos os direcionamentos políticos e econômicos do Estado. No entanto, isso não significa que Hollywood como um todo, ou seja, todos os estúdios, produtores, diretores e atores são empregados do governo e trabalham no sentido de apoiar incondicionalmente a política oficial.

Como foi explicitado no Capítulo 2 podemos perceber as diferentes perspectivas no mercado cinematográfico Hollywoodiano. A superprodução de Verhoeven se constitui numa sátira política da sociedade e do governo dos Estados Unidos.

É um filme *blockbuster* comercial que se inspirou em produções ideológicas nazi-fascistas como também em material de campanha de alistamento militar dos Estados Unidos (durante a Segunda Guerra Mundial e na Guerra do Golfo) e

curiosamente posiciona-se contra a ideologia dominante governamental, ao contrário do filme de Emmerich que a reafirma.

Mera Coincidência por sua vez baseou-se nos desdobramentos que levaram a atuação dos Estados Unidos no primeiro conflito contra o Iraque (Operação Tempestade no Deserto) e em toda a campanha de manipulação e desinformação que tentou criar um consenso na opinião pública a favor do conflito.

Vale ressaltar que muitas vezes os artistas que se posicionam de maneira crítica e que acabam por incomodar o governo ou grupos étnicos e empresariais poderosos sofrem (a curto ou longo prazo) conseqüências, que vão desde um imposto ostracismo até a destruição de sua imagem pública.

Um fracasso comercial também pode fazer com que um ator ou diretor tenha sua carreira comprometida. Na Indústria cultural cinematográfica de Hollywood o sucesso e qualidade de um produto geralmente estão relacionadas com os resultados da bilheteria.

A função social de uma obra muitas vezes é deixada em segundo plano pelos produtores do mundo do espetáculo. Sem dinheiro não há política e sem financiamento não existe cinema. Nesse contexto, os filmes panfletários têm um tratamento diferenciado e com raras exceções os *blockbusters* apresentam um teor mais crítico e um engajamento político questionador.

Tabela comparativa de custos e bilheterias dos filmes

Filme	Custo da produção	Bilheteria nos EUA	Bilheteria internacional	Bilheteria total
Independence Day (1996)	\$ 75,000,000	\$ 306,169,255	\$ 511,231,623	\$ 817,400,878
Tropas Estelares (1997)	\$ 100,000,000	\$ 54,768,952	\$ 66,331,048	\$ 121,100,000
Mera Coincidência (1997)	\$ 15,000,000	\$ 43,057,470	\$ 21,194,568	\$ 64,252,038

Fonte dos custos e das bilheterias: <http://www.the-numbers.com>

Os artesãos da Sétima Arte têm consciência de seu poder e muitos acreditam que a função da manipulação no cinema norte-americano está a serviço da diversão, do escapismo, do puro entretenimento. Ao contrário do clássico cinema russo que com sua técnica visionária teria orientado as massas para a revolução.

No entanto, o cinema não é somente diversão e se o cinema russo consagrou sua revolução interna, o norte-americano justifica sua interferência em revoluções externas e a atuação de sua política beligerante. Os filmes são assistidos por milhões de pessoas ao redor do mundo e seus efeitos políticos não podem ser subestimados.

Analisando as duas superproduções conclui-se claramente quem saiu na frente na preferência do público. *Independence Day* custou menos que *Tropas Estelares* e seu faturamento foi astronômico tanto dentro do país como ao redor do mundo. A obra de Paul Verhoeven pode ser considerada um fracasso total, visto que arrecadou metade de seu custo de produção nos Estados Unidos e alguns milhões a mais no mercado internacional.

O curioso é que Emmerich e Verhoeven são estrangeiros, mas o primeiro assimilou com vigor o *american way of life* e seus filmes-catástrofe propagam a superioridade do homem norte-americano frente às adversidades. Assim como Verhoeven, ele possui um viés um tanto pessimista, mas seus personagens são românticos e idealizados.

Em contrapartida, o polêmico diretor holandês opta por trabalhar com personagens demasiadamente humanos em seus desvios de caráter e raramente faz algum tipo de juízo de valor frente às suas ações. Tamanha ousadia cinematográfica não fica imune à críticas e a carreira de Verhoeven em Hollywood foi gradualmente se anulando. Roland Emmerich prosseguiu com seus filmes catástrofes sempre se apoiando em efeitos visuais.

A mesma indústria é capaz de conceber obras de apelo e função sociais diferentes e contraditórios. Mas, a presente pesquisa afirma a idéia de que os produtos ideológicos pró-alinhamento norte-americano (ou estadunidense) têm um peso e abrangência maior e ocupam mais espaço na mídia em geral do que outros produtos, no caso filmes que possam estimular um senso crítico em relação às questões políticas, econômicas e sociais.

Porém, não se descarta de forma alguma a hipótese de grandes corporações capitalistas ou outros grupos poderosos manterem um controle ou influência sobre determinadas produções cinematográficas. Os filmes *blockbusters* são assistidos por

milhões de pessoas e seus efeitos políticos são inegáveis. Por isso não podem ser subestimados.

O indivíduo precisa se emancipar, no sentido de ter poder para criticar as formas culturais, as imagens e as narrativas. Ele deve ser capaz de desconstruir, criticar e usar a cultura da mídia. O estudo das representações, das formas de cultura da mídia e da História tem por objetivo fornecer aos indivíduos as ferramentas para que desenvolvam uma defesa contra a força manipuladora da sociedade como um todo e da cultura.

Portanto, as produções culturais precisam ser lidas dentro de seus contextos sociais específicos para que sejam decifradas criticamente. Afinal, a apropriação de elementos culturais, a fabricação de símbolos não surgiu com a Indústria cultural ou cultura de massa, mas, seguramente, ficaram mais poderosos com ela. O estudo dos produtos da Indústria Cultural sob o olhar crítico da História torna-se importante no sentido de preparar o indivíduo a não se deixar influenciar tão facilmente pelas imagens, espetáculos, discursos e demais formas culturais.

Bibliografia

ADORNO, T. W. e HORKHEIMER, Max. *Dialética do Esclarecimento fragmentos filosóficos*. Tradução: Guido Antonio de Almeida. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.

ADORNO, Theodor W. 1903-1969. *Indústria cultural e sociedade* / Theodor Adorno; seleção de textos Jorge Mattos Brito de Almeida; traduzido por Julia Elizabeth Levy...[et al.] – São Paulo: Paz e Terra, 2002.

BAUMAN, Zigmunt. *Vida para consumo: a transformação das pessoas em mercadorias* / Zygmunt Bauman; tradução Carlos Alberto Medeiros. – Rio de Janeiro; Jorge Zahar Ed., 2008.

BENJAMIN, Walter. *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica* IN: *Magia e Técnica, Arte e Política ensaios sobre Literatura e Historia da Cultura. Obras Escolhidas volume I*. Tradução, Sergio Paulo Rouanet.- São Paulo: editora brasiliense, 1985.

CABRAL, M. S. A.. *A Máquina de Narciso. Televisão, Indivíduo e Poder no Brasil*. Rio de Janeiro, Achiamé, 1984.

COHN, Gabriel. *Comunicação e indústria cultural: leituras de análise dos meios de comunicação na sociedade contemporânea e das manifestações da opinião pública, propaganda e cultura de massa nessa sociedade*. organizador: Gabriel Cohn. São Paulo, Editora Nacional, 1975.

CHOMSKY, Noam. *Contendo a Democracia*. Rio de Janeiro: Record, 2003.

CHOMSKY, Noam. *11 de setembro*. Tradução Luiz Antônio Aguiar. – 2º Ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2002.

CHOMSKY, Noam. *O poder americano e os novos mandarins* / Noam Chomsky; tradução Clóvis Marques. – Rio de Janeiro: Record, 2006.

COELHO, Teixeira. *O que é Indústria Cultural*. 6º ed. São Paulo: editora Brasiliense S.A. 1983.

DEMO. Pedro. *Ambivalências da sociedade da informação*. Ci. Inf. Brasília, v.29, n.2 p. 37 – 42, maio/ago. 2000

DEMO. Pedro. *Ciência, Ideologia e Poder: Uma sátira às Ciências Sociais* / Pedro Demo. – São Paulo: Atlas, 1988.

FERRO, Marc. *Cinema e História*. 2º edição. Editora Paz e Terra, 2010.

FINKELSTEIN, Norman G. *A indústria do Holocausto: reflexões sobre a exploração do sofrimento dos judeus* / Norman G. Finkelstein; tradução de Vera Gertel. – Rio de Janeiro: Record, 2001.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP & A, 2001.

HORKHEIMER, Max. *Eclipse da razão*. São Paulo: Centauro, 2000.

KELLNER, Douglas. *A Cultura da Mídia: Estudos Culturais: identidade e política entre o moderno e o pós-moderno*. Editora Edusc, 2001.

LEITE, Sidney Ferreira. *O cinema manipula a realidade?* / Sidney Ferreira Leite – São Paulo: Paulus, 2003.

MARTÍN-BARBERO, Jesús. *Dos meios às mediações*. 2º ed, Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 2001.

MENDONÇA, Paulo Knauss de. *O desafio de fazer História com imagens: arte e cultura visual*. ArtCultura, Uberlândia, v. 8, n. 12, p. 97-115, jan. – jun. 2006.

MOORE, Michael. *Stupid White Men. Uma nação de idiotas*. – São Paulo: Francis, 2003.

MOORE, Michael. *Cartas da Zona de Guerra: algum dia voltarão a confiar na América?* / Michael Moore. – São Paulo: Francis, 2004.

MOORE, Michael. *O livro oficial do filme Fahrenheit 11 de setembro* / Michael Moore, - São Paulo: Francis, 2004.

MORETTIN, Eduardo. *O cinema como fonte histórica na obra de Marc Ferro*. IN: História e cinema – São Paulo: Alameda, 2007. – (USP: história social. Série coletâneas).

NAPOLITANO, Marcos. *Como usar o cinema em sala de aula..* 1. Ed. São Paulo: contexto, 2003. v.1.

NAPOLITANO, Marcos. *A História depois do papel* IN: Fontes Históricas/ Carla Bassanezi Pinsky, (organizadora). 2. Ed. – São Paulo: Contexto, 2006.

ORWELL, George, *1984*. George Orwell; – 17. ed. – São Paulo: Ed. Nacional, 1984.

POUILLON, François. *La peinture monumentale em Algérie: um art pedagogique* In: *Cahiers d'Études Africaines*, XXXVI (1-2), 141-142, pp.183-213, 1996.

ROSENFELD, Anatol. *Cinema: arte & indústria*. – São Paulo: Perspectiva, 2009.

SALIBA, Elias Thomé. *Experiências e Representações sociais: reflexões sobre o uso e consumo das imagens*. IN: II Encontro perspectivas do ensino de História – Anais

SALIBA, Elias Thomé. *A produção do conhecimento histórico e suas relações com a narrativa fílmica*. IN: Lições com o cinema. Vol. 1 – coletânea . SEE – SP – 1993

SPINI, Ana Paula. *Ritos de Sangue em Hollywood; mito da guerra e identidade nacional norte-americana*, 2005.

VANOYE, Francis. *Ensaio sobre a análise fílmica* / Francis Vanoye, Anne Goliot-Lété; tradução de Maria Appenzeller. – Campinas, SP: Papirus, 1994. – (Coleção Ofício de Arte e Forma)

WHITE, Hayden. *O texto Histórico como Artefato Literário*. IN: *Trópicos do Discurso: Ensaaios sobre a crítica da cultura*. São Paulo: EDUSP, 1994. p. 98-116.

XAVIER, Ismael. *A experiência do cinema: Antologia*. Rio de Janeiro, Edições Graal. Embrafilmes, 1983.

XAVIER, Ismael. *O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência*. 4ª edição – São Paulo, Paz e Terra, 2008.

ZAHARAN FILHO, Geraldo Nagib. *A tradição liberal dos Estados Unidos e sua influência nas reflexões sobre política externa: um diálogo com as interpretações realistas e idealistas* / Rio de Janeiro: PUC-Rio, Instituto de Relações Internacionais, 2005.

Filmes

Independence Day

Tropas Estelares (*Starship Troopers*)

Mera Coincidência (*Wag the Dog*)

Gladiador (*Gladiator*)

300

Força Aérea Um (*Air Force One*)

Impacto Profundo (*Deep Impact*)

Top Gun Ases Indomáveis (*Top Gun*)

Pearl Harbour

Star Wars Episódio IV Uma nova esperança (*Star Wars Episode Iv A new hope*)

Comando Delta (*The Delta Force*)

Águia de Aço (*Iron Eagle*)

Armageddon

True Lies

Máquina Mortífera IV (*Lethal Weapon IV*)

A Lista de Schindler (*Schindler´s List*)

A Vida é bela (*La vita è bella*)

Why We Fight

Tiros em Columbine (*Bowling for Columbine*)

Fahrenheit 11 de setembro (*Fahrenheit 9/11*)

Rambo (*First Blood*)

Rambo II A Missão (*Rambo First Blood part II*)

Braddock (trilogia)

Sob o domínio do Mal (*The Manchurian Candidate*)

Sete Dias de Maio (*Seven Days in May*)

Tempos Modernos (*Modern Times*)

Dr. Fantástico (*Dr. Strangelove or How I Learned to stop Worrying and love the Bomb*)

Sem Destino (*Easy Rider*)

Taxi Driver

Documentários

Documentário *From Washington to Hollywood... and back (De Washington a Hollywood e de volta)*. Parte integrante dos Extras do DVD do filme *Mera Coincidência*.

Documentário *The Cutting Edge: The Magic of Movie Editing (Um corte no tempo: A Magia da Edição de filmes. O que os montadores fazem?)*. Dirigido por Wendy Apple. Starz Encore Entertainment. A TCEP, Inc. Production in Association with ACE. Co-produced by NHK and the BBC, 2004. Parte integrante dos Extras do DVD do filme *Bullit*.

Revistas

Revista SET edição 128, fevereiro de 1998. Publicação mensal da Editora Azul S.A.

Sites

<http://www.the-numbers.com>

<http://www.adorocinema.com/>

<http://interfilmes.com/index.html>

Anexo

Entrevista com Rolland Emmerich

“O dia que parar de fazer filmes eu vou morrer ”

Watch International, 13. Julho 2009

Entrevista: Peter Hossli

Senhor Emmerich, em três de seus onze filmes você violentamente destrói Manhattan. O que você tem contra Nova York?

Emmerich: Nada, mas Nova York é um símbolo da América e do mundo ocidental que, quando você destrói alguma coisa, você tem que destruir Nova York. No meu novo filme, *2012*, eu propositadamente deixei Nova York de fora. Eu não posso destruí-la nunca mais.

Durante o 11 de setembro com o ataque terrorista, muitas pessoas disseram: "Isso parece exatamente como seus filmes." Visualmente, ele os lembrou de seus filmes *Independence Day* e *Godzilla*. Como você reagiu a este dia?

Emmerich: Eu tive a mesma reação. Era tão irreal. Era o dia perfeito com um céu azul perfeito. Você nunca tinha visto um ataque tão feroz em solo dos EUA. Em cima disso havia tanta gente filmando de todos os ângulos diferentes. Teria sido possível montar o material em conjunto como um filme real.

De uma forma muito violenta, a vida imita a sua arte?

Emmerich: Esses terroristas estavam tentando destruir um símbolo. Em meus filmes, eu trabalho muito com os mesmos prédios simbólicos.

Como é que este dia mudou o cinema?

Emmerich: Mudou para um ou dois anos. Eu estava escrevendo *O Dia depois de amanhã* (*The Day After Tomorrow*) quando aconteceu. E eu imediatamente parei. Eu

disse, "*Ninguém poderá mostrar destruição na tela grande mais.*" Depois de um ano percebi que isso não era verdade, e voltei a escrever. Mas você vê uma diferença no meu filme terminado. Quando uma onda enorme flui em Nova York, nenhum edifício é destruído.

Em seu novo filme *2012* o mundo está ameaçado mais uma vez a entrar em colapso. É inspirado pelas antigas previsões maias de que um evento apocalíptico em 2012 destrói o mundo. O que leva você aos cenários de fim do mundo?

Emmerich: Pessoalmente, eu gosto de filmes-catástrofe. Uma pessoa normal, um homem de família, pode se tornar um herói nesses filmes. Há a discussão sobre quem vai ser o primeiro fora do barco. Mas, ao mesmo tempo, há também os atos de bravura e de heroísmo. Eu posso rever esse cenário seguidas vezes.

Família, nação liberdade e religião são temas repetidos em seus filmes. Todos eles são temas universais. O quão importante eles são para você pessoalmente?

Emmerich: Família é realmente importante. Eu amo minha família. Eu tinha um relacionamento muito bom com meu pai. É por isso que você vê um monte de histórias positivas entre pai e filho em meus filmes. Meu pai tinha uma influência positiva na minha vida. Eu também estou fascinado com a questão que leva as pessoas às igrejas. Por que as pessoas rezam? Por que elas precisam disso? Eu não preciso disso. Tudo o que eu estou interessado flui naturalmente em meus filmes. Eu normalmente me sento com um pedaço de papel em branco e o preencho com os pensamentos que tenho em particular.

Quando *Independence Day*, saiu em 1996, foi descrito como um filme para lidar com o caos que resultou do fim do Comunismo. Agora estamos vivendo uma crise econômica global - e você sai com um filme em que o mundo está novamente à beira do fim. Porque é que o seu timing está sempre na direção certa?

Emmerich: Eu estou consciente. Durante dois ou três anos, tenho sido muito pessimista sobre o futuro da humanidade. Eu estou constantemente dizendo: "*Bem, o resto do mundo vai cair.*" Ele me inspirou a escrever *2012*. Então eu queria fazer mais um filme

de desastre, como uma culminação de todos os medos. Claro, eu fiquei surpreso com a crise atual.

Você também tem um ator negro no papel do presidente americano.

Emmerich: Meu co-roteirista Harold Kloser é austríaco. Eu sou alemão. Nós dois vivemos na América há cerca de 20 anos. Nós tínhamos esperança que Barack Obama ganhasse a presidência. É por isso que colocamos um presidente negro em 2012. Dissemos a nós mesmos, "*Se ele não ganhar, ainda é legal porque este país deveria ter um presidente negro.*"

Por que Hollywood se sai excepcionalmente bem em prever o Zeitgeist?

(*Zeitgeist* é um termo alemão que significa *espírito da época*, *espírito do tempo* ou *sinal dos tempos*. O termo pode ser entendido como o conjunto do clima intelectual e cultural do mundo, numa certa época, ou as características genéricas de um determinado período de tempo).

Emmerich: Na maioria das vezes você deseja coisas, ou você deseja que certas coisas pudessem acontecer e então elas acontecem. Além disso, os filmes ainda são feitos por artistas. Sou um cineasta independente. Eu escrevo os scripts. Na maioria das vezes eu produzo os filmes. Estou sempre fazendo leilões para os meus filmes em todos os estúdios. Por causa disso, eu tenho todos os direitos. Tenho corte final. O roteiro é pré-aprovado e o título é pré-aprovado.

Seus filmes têm sido um tremendo sucesso. O que vem com o sucesso?

Emmerich: Sucesso é a liberdade. Eu não preciso me preocupar com dinheiro para meu próximo projeto. Eu tive sorte, como eu tive sucesso em um estágio muito cedo em minha carreira. Eu nunca realmente senti que eu tinha que trabalhar por dinheiro. Então, para mim, desde o início, começando na escola de cinema, eu estava fazendo meus próprios filmes, eu produzia, eu os escrevi, e eu fiz dinheiro com eles. Quando vim para Hollywood, eu já tinha uma certa segurança financeira. Eu poderia dizer não às coisas.

(...) Quando eu tenho uma idéia para um filme, a chance de que ele seja feito é de 99 por cento.

Você tem quase ilimitados recursos financeiros. Por que você continua a fazer filmes?

Emmerich: O dia que eu parar de fazer filmes que eu vou morrer. (...) Admiro pessoas como John Huston, que fez filmes com um tubo de oxigênio subindo seu nariz.

O que você gosta sobre o processo de filmagem?

Emmerich: Cada filme é uma aventura nova e enorme. E cada filme, quando você chega na fase de escrever o roteiro - sempre que tenho uma nova idéia para um novo filme, eu não consigo dormir por dois ou três dias. É como - whhhoou. Não tem nada a ver com dinheiro.

Ainda assim, o dinheiro mantém a indústria cinematográfica caminhando. O que o dinheiro significa para você?

Emmerich: Eu posso ajudar outras pessoas, e eu posso comprar o que eu quiser. O dinheiro é liberdade. Eu vou com um casal de amigos para a Tailândia. Eu posso fretar um barco. E eu estou no barco por uma hora, e posso decidir comprá-lo. Isso é liberdade. Quando você pode fazer algo no impulso do momento e nem sequer tem que sentar e dizer: "Eu não tenho o dinheiro para fazer isso." Isso é legal.

Próximo ao dinheiro, o poder é elixir de Hollywood. Como você define isso?

Emmerich: Poder é o que você fez. Até agora, eu não tive um fracasso real. Eu tenho alguns filmes que fizeram menos, mas eles sempre ganharam dinheiro. Eu tenho esse histórico incrível. Isso é poder. Eu posso empurrar certas coisas que os estúdios não querem. Quando eu não conseguir um ator certo, eu só pegar o telefone e ligar para o chefe do estúdio e dizer: "*Por favor, aprove esse ator agora. Eu realmente quero ele*". E na maioria das vezes, eles dizem: "*Está certo*". Eu posso conseguir qualquer reunião, em qualquer lugar que eu quero. Mas eu não sou uma pessoa poderosa.

Em *Independence Day*, o presidente norte-americano salva o dia. Após este filme você foi chamado um verdadeiro patriota americano. Em *O Dia Depois de Amanhã*, o presidente é acusado de ignorar os sinais do aquecimento global. Por que você perdeu a fé nos Estados Unidos?

Emmerich: Quando cheguei na América, Bill Clinton chegou ao poder. Ele era um cara muito inteligente, e um presidente muito bom. Em seguida, George W. Bush chegou ao poder, e ele funcionou muito bem neste país para o chão. Eu critico abertamente ele. Hoje, ainda estamos sofrendo de seus dois mandatos na Casa Branca.

Você já recuperou a sua fé na América?

Emmerich: Sim, Obama fez isso por mim. Ele tem uma tarefa difícil, no entanto. Mas ele é o homem certo na hora certa fazendo um ótimo trabalho. Se John McCain tivesse ganhado, eu teria deixado os EUA.

Fonte: <http://www.hossli.com/articles/2009/07/13/the-day-i-stop-making-movies-ill-die/>