

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE MARINGÁ  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA  
ÁREA DE CONCENTRAÇÃO: POLÍTICA E MOVIMENTOS SOCIAIS

RODRIGO CANDIDO DA SILVA

**PROGRAMADOS PARA MATAR:  
RAMBO, REAGAN E A EMERGÊNCIA DA NOVA GUERRA FRIA  
(1981-1988)**

MARINGÁ  
2011

RODRIGO CANDIDO DA SILVA

**PROGRAMADOS PARA MATAR:  
RAMBO, REAGAN E A EMERGÊNCIA DA NOVA GUERRA FRIA  
(1981-1988)**

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Estadual de Maringá – UEM, para obtenção do título de Mestre em História (Área de concentração: Política, Movimentos Populacionais e Sociais. Linha de Pesquisa: Política e Movimentos Sociais).

Orientador: Prof. Dr. Sidnei José Munhoz

MARINGÁ  
2011

Dados Internacionais de Catalogação-na-Publicação (CIP)  
(Biblioteca Central - UEM, Maringá – PR., Brasil)

S586p Silva, Rodrigo Candido da  
Programados para matar : Rambo, Reagan e a  
emergência da nova guerra fria (1981-1988) / Rodrigo  
Candido da Silva. -- Maringá, 2011.  
136 f. : il. col., figs.

Orientador: Prof. Dr. Sidnei José Munhoz  
Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual de  
Maringá, Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes,  
Departamento de História, Programa de Pós-Graduação  
em História, 2011.

1. Guerra Fria. 2. Cinema americano. 3.  
Conservadorismo. 4. Reagan, Ronald, 1911-. I.  
Munhoz, Sidnei José, orient. II. Universidade  
Estadual de Maringá. Centro de de Ciências Humanas,  
Letras e Artes. Programa de Pós-Graduação em  
História. III. Título.

CDD 22.ed. 320.014

SOI-000554

RODRIGO CANDIDO DA SILVA

**PROGRAMADOS PARA MATAR:  
RAMBO, REAGAN E A EMERGÊNCIA DA NOVA GUERRA FRIA  
(1981-1988)**

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Estadual de Maringá – UEM, para obtenção do título de Mestre em História (Área de concentração: Política, Movimentos Populacionais e Sociais. Linha de Pesquisa: Política e Movimentos Sociais).

Aprovado em

BANCA EXAMINADORA

---

Prof. Dr. Alexandre Busko Valim  
Universidade Federal de Santa Catarina

---

Prof. Dr. Reginaldo Benedito Dias  
Universidade Estadual de Maringá

---

Prof. Dr. Sidnei José Munhoz  
Universidade Estadual de Maringá

## **DEDICATÓRIA**

**Dedico este trabalho para:**

Minha mãe, Marli; meu Pai, Luiz; e em  
memória de meu saudoso tio Luís Garcia.

## AGRADECIMENTOS

Um trabalho de pós-graduação, como a presente dissertação, é algo que, ao concluirmos, a autoria é atribuída somente a uma pessoa. Todavia, na prática, muitas outras pessoas colaboram para sua realização. Por isso, seja pelo auxílio intelectual, ou pelo apoio e solidariedade, aproveito este espaço para agradecer a todas essas pessoas, que considero como “*coautores*” de meu trabalho, imprescindíveis para a conclusão dessa etapa de minha vida.

Não poderia iniciar meus agradecimentos por outra pessoa, que não fosse o meu orientador, professor Sidnei Munhoz, cuja estima e admiração que possuo sobrepõe aos limites intelectuais da universidade. Com sua sabedoria e seu conhecimento, sempre se disponibilizou a me ajudar em tudo que fosse preciso, e desde o início de minha graduação, auxiliou a mim e a outros alunos, sempre com muito respeito e humildade, tratando todos com igualdade, independentemente de titulação. Um mestre com quem aprendi o significado e a importância de me manter sempre em busca do conhecimento. Um grande amigo, a quem devo muito mais do que o êxito no trabalho, é alguém que me deixa um exemplo de postura, ética e integridade como professor e pesquisador.

Minha participação no Labtempo-UEM (Laboratório de Estudos de História do Tempo Presente da Universidade Estadual de Maringá) desde o meu 2º ano da graduação foi imprescindível para o despertar do meu interesse em compreender um pouco das complexas e inúmeras questões que envolvem mundo contemporâneo. Agradeço a todos os seus integrantes pelos debates, as ideias e as discussões proporcionadas, que sempre me instigaram para tentar entender um pouco mais sobre o mundo em que vivemos.

O presente trabalho não teria existido se não fosse pela colaboração de Alexandre Valim, um membro do Labtempo, que hoje é professor na Universidade Federal de Santa Catarina, mas mesmo à distancia, continua auxiliando os membros do laboratório do qual é integrante desde sua graduação na UEM. Os brilhantes trabalhos de Alexandre envolvendo a relação entre História e Cinema, bem como, seus debates sobre o tema, tiveram grande influência em minha escolha por desbravar o complexo, mas fantástico, caminho da relação Cinema e História do tempo presente. Além disso, Alexandre sempre se colocou a disposição para me auxiliar na elaboração e execução do projeto de mestrado. Devo uma parcela enorme

desse trabalho, desde seu surgimento até a conclusão, à sua colaboração com minha pesquisa em todas as etapas.

Ainda referente aos integrantes Labtempo, tenho muito a agradecer aos professores Reginaldo Benedito Dias e João Fábio Bertonha, tanto pelos debates proveitosos no laboratório, quanto pelo papel fundamental que ambos tiveram em minha formação acadêmica. Fui aluno deles em três oportunidades: na graduação, na especialização e no mestrado. E muito aprendi com o conhecimento e competência acadêmica de ambos em cada uma dessas etapas.

Outros professores também se fazem dignos de meu reconhecimento e gratidão, entre eles, o professor José Henrique Rollo Gonçalves, por quem possuo enorme respeito e grande admiração por sua vasta bagagem intelectual e seu conhecimento aprofundado nos mais diversos campos das Ciências Humanas, incluindo conhecimento sobre cinema. Além do professor Christian Fausto, que desde o início sempre me entusiasmou para trabalhar com os filmes da trilogia Rambo.

Aos amigos do Grupo de Estudos Cinetempo (Cinema e História do Tempo Presente) agradeço pela oportunidade de debater e poder aprimorar as discussões acerca das relações entre Cinema e História do Tempo Presente. O empenho e a colaboração de Miguel Bello, Priscila Borba e Celso de Oliveira me ajudaram de forma preponderante a incrementar minhas análises fílmicas e, sobretudo, me encherem de ânimo para continuar meus estudos nessa área.

O contato com outros mestrados em história foi de grande valor para o aprimoramento de meu trabalho, bem como nos ajustes finais deste. Mais do que companheiros de uma mesma jornada, pessoas como David Netto, Ana Lúcia Sales, Odilon Caldeira, Karla Suele, Jaqueline Sentinelo, André Valentini, Vivian Madeira, Patricia Graziela me proporcionaram boas amizades e o compartilhamento de ideias. Além disso, agradeço a convivência com outros mestrados, cuja amizade entre nós é existente desde a graduação, como Beatriz Ziober, uma grande amiga, por quem tenho enorme consideração e apreço.

É imprescindível que eu agradeça a dois grandes amigos da graduação: Tiago Alves (Guapo), também companheiro de mestrado e Thalisson Picinatto; duas pessoas que não considero somente como amigos, mas como irmãos. Grandes companheiros de luta e de trabalho, em quem eu posso confiar e com quem eu posso contar a qualquer momento. A amizade e a convivência com ambos sempre me incentivou e me estimulou a prosseguir com meu trabalho, suas ideias e suas sugestões sempre foram de grande valia.

Sou muito grato também a outros amigos de graduação, que naqueles anos, concederam suas amizades, fundamental para minha formação, como João Paulo, Lilian, Ederson, Lívia, Maíza e Franciele. Assim como meus amigos de república até o 1º ano do mestrado: Diego, Rafael (Tio Chico) e Márcio.

Agradeço de forma carinhosa à minha família, especialmente meu pai, Luiz, e minha mãe, Marli. Meu pai, por quem tenho admiração e afeto, alguém que sempre me incentivou nos estudos, e sempre enfatizou a importância de investir na minha formação. Minha mãe, Marli, que com doçura, ternura, carinho e um amor de mãe imensurável, é uma das grandes responsáveis por esse momento, não só por me dar apoio financeiro em muitos momentos de “aperto”, mas por me fornecer o alicerce de minha formação como pessoa, e pela paciência interminável para me ouvir e ser sempre compreensiva comigo. Em adição, agradeço minha saudosa avó, Ercília, de quem tenho recordações carinhosas, de uma infância em que ela teve presença marcante em minha vida. A todos os citados neste parágrafo, meus agradecimentos são poucos para explicitar minha gratidão e meu fraterno amor.

Realizo uma dedicatória especial ao meu querido e saudoso Tio Luís, que infelizmente, por uma fatalidade da vida, nos deixou poucos dias antes de minha defesa. As lembranças que possuo dele permanecem, e sempre permanecerão, muito vivas, deixando sempre comigo seus exemplos de alegria, altruísmo, inteligência e simpatia.

Para finalizar, presto meus agradecimentos especiais e carinhosos a uma pessoa, a quem devo grande parte de meu trabalho, meu esforço e a minha continuidade nos estudos: minha namorada Camila, que nunca me deixou desistir e sempre me apoiou nos momentos mais difíceis da pesquisa; uma pessoa que é, acima de tudo, minha grande companheira de todas as horas, que foi imprescindível, tanto nas questões práticas, como a ajuda com algumas traduções em leituras, quanto para fazer com que eu tivesse forças necessárias para concluir o trabalho com êxito. Agradeço também, sua irmã, Natália, pelo apoio e pelo auxílio com as correções do trabalho, que foi fundamental para a conclusão do mesmo.

Ao longo de um trabalho de dois anos, muitos fatos aconteceram comigo e com a pesquisa; coisas boas e ruins, algumas proveitosas outras nem tanto. E em todos esses momentos pude contar com pessoas importantes e próximas a mim, me auxiliando, seja com carinho e apoio, seja com a ajuda intelectual. Para todos que eu citei, e para os que, por ventura, eu tenha esquecido de mencionar, meus mais sinceros agradecimentos.



DA SILVA, Rodrigo C. *Programados para Matar: Rambo, Reagan e a emergência da Nova Guerra Fria*. Dissertação (Mestrado em História). Universidade Estadual de Maringá: Maringá, 2011.

## RESUMO

Durante a década de 1980, a política estadunidense foi marcada pela hegemonia de uma forte força conservadora, definidas principalmente pelo neoliberalismo e por políticas belicistas que retomavam a corrida armamentista com a URSS e a própria Guerra Fria, dando início à “Nova Guerra Fria”. Esse conservadorismo já estava em ascensão em fins dos anos 1970 e se consolida no poder com a chegada de Ronald Reagan à presidência da república nos EUA, dando início à chamada *Era Reagan*. Nesse mesmo momento, o cinema estadunidense passa por mudanças, tanto em relação à estrutura econômica da indústria cinematográfica como nos formatos de suas produções, com a ascensão dos *blockbusters* ou *roller-coaster movies*. Entre essas produções, estão os filmes da série *Rambo*, que possuem um enfoque conservador em um contexto no qual esse conservadorismo está em alta. O presente trabalho realiza uma análise das narrativas dos filmes *Rambo*, verificando também o contexto político e Hollywoodiano nos anos 1980.

**Palavras-chave:** Rambo. Era Reagan. Cinema. Guerra Fria. Conservadorismo.

DA SILVA, Rodrigo C. *Programados para Matar: Rambo, Reagan e a emergência da Nova Guerra Fria*. Dissertação (Master Degree in History). Universidade Estadual de Maringá: Maringá, 2011.

## ABSTRACT

During the 1980's decade, the US policy was marked by the hegemony of a strong conservative force, mainly set by the Neoliberalism and warmonger policies, which resumed the arms race with the USSR and the very Cold War, starting the "New Cold War". This conservatism was already rising in the end of the 1970's and consolidates in the power with Ronald Reagan arrival to the republic's presidency in the USA, starting the called *Reagan Age*. At the same moment, the US cinema undergoes changes, both in relation to the economic structure of the film industry as the formats of their productions, with the rising of the *blockbusters* or *roller-coaster movies*. Among these productions, there are the movies of the *Rambo's* series, which have a conservative focus in a context that this conservatism is high. The present work makes an analysis of the Rambo movies narratives, also verifying the political and Hollywood context in the 1980's.

**Keywords:** Rambo. Reagan Era. Cinema. Cold War. Conservatism.

## LISTA DE ILUSTRAÇÕES

<b>Figura 1</b> – Cartaz de <i>Rambo: Programado para Matar</i> (First Blood, 1982).....	<b>95</b>
<b>Figura 2</b> – Cartaz de <i>Rambo: Programado Para Matar</i> (First Blood, 1982).....	<b>96</b>
<b>Figura 3</b> – Cartaz de <i>Rambo II – A Missão</i> (First Blood Part II, 1985).....	<b>106</b>
<b>Figura 4</b> – Cartaz de <i>Rambo III</i> (Rambo III, 1988).....	<b>117</b>

## LISTA DE SIGLAS

CIA	Central Intelligence Agency
DVD	Digital Video Disc
EUA	Estados Unidos da América
FBI	Federal Bureau of Investigation
FCC	Federal Communications Commission
FMLN	Farabundo Martí para la Liberación Nacional
GE	General Electric
HBO	Home Box Office
HICCASP	Hollywood Independent Citizens Committee of Arts, Sciences and Professions
HUAC	House Un-American Activities Committee
IMF	Intermediate-Range Missile Force
MCA	Music Corporation of America
MGM	Metro Goldwyn-Mayer
MPIC	Motion Picture Industrial Council
ONU	Organização das Nações Unidas
PAC	Political Action Committees
POW	Prisoner of War
SAG	Screen Actors Guild
SDI	Strategic Defense Initiative
TCI	Telecommunications Inc.

## SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	13
<b>1. REAGAN - A MISSÃO: A ascensão do conservadorismo e do Neoliberalismo no despertar da Nova Guerra Fria.....</b>	<b>18</b>
1.1 A Ascensão do conservadorismo e os desdobramentos da <i>Era Reagan</i> .....	19
1.2 Um Canastrão na Casa Branca: Hollywood e a ascensão política de Ronald Reagan.....	24
1.3 Diplomacia de chumbo: a política externa estadunidense na <i>Era Reagan</i> .....	31
1.3.1 De Reagan à Gorbachev: a Nova Guerra Fria e os acordos de desarmamento com a URSS.....	36
1.3.2 O Barril de Pólvora: EUA e Oriente Médio. Questões sobre Afeganistão e Guerra Irã-Iraque.....	44
1.3.3 O Controle da Vizinhança: política externa dos EUA na América Latina (Nicarágua e El Salvador).....	47
1.4 De <i>Reaganomics</i> ao Neoliberalismo: As políticas econômicas da <i>Era Reagan</i> .....	49
<b>2. SINERGIA, GUERRA E MILHÕES DE DÓLARES: Hollywood na década de 1980 e o Reaganismo no cinema.....</b>	<b>56</b>
2.1 O Mundo é uma Coisa só: o processo de integração vertical e horizontal de Hollywood. A multinacionalização do entretenimento.....	59
2.2 Blockbusters em ação: os filmes, os gêneros e as principais mudanças presentes no cinema da década de 1980.....	75
<b>3. A MÁQUINA DE GUERRA: Uma análise das narrativas filmicas da trilogia Rambo.....</b>	<b>89</b>
3.1 Contextos de Produção e Relatos.....	91
3.1.1 <i>Rambo: Programado Para Matar</i> (First Blood - 1984).....	91
3.1.2 Narrativa de <i>Rambo: Programado Para Matar</i> (First Blood).....	97
3.1.3 <i>Rambo II – A Missão</i> (First Blood Part II – 1985).....	102

3.1.4	Narrativa de <i>Rambo II - A Missão</i> (First Blood Part II).....	107
3.1.5	<i>Rambo III</i> (Rambo III).....	114
3.1.6	Narrativa de <i>Rambo III</i> (Rambo III).....	118
3.2	Eixos Temáticos ou Representacionais.....	124
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS.....</b>		<b>126</b>
<b>FILMOGRAFIA.....</b>		<b>129</b>
<b>BIBLIOGRAFIA.....</b>		<b>133</b>

## INTRODUÇÃO

O presente trabalho tem por objetivo analisar como o conservadorismo da década de 1980 tem suas representações apropriadas pelo cinema, que as transforma e constrói imagens que compõem a narrativa fílmica. De forma específica, trabalharemos com o intuito de entender como isso é organizado nas narrativas dos filmes pertencentes à série Rambo: *Rambo: programado para matar* (First Blood, 1982), *Rambo II – A missão* (First Blood Part II, 1985) e *Rambo III* (Rambo III, 1988). Dessa forma buscaremos identificar que tipo de mensagem estão contidas nesses filmes.

A escolha desse conjunto de filmes se deu por motivos significativos, tanto para a história do cinema, quanto para o contexto político da Era Reagan. A série *Rambo* teve um impacto muito forte frente ao público naquele contexto e influenciou o gênero de ação até os dias de hoje. Além disso, a trilogia representou nas telas toda a força do ímpeto conservador presente em Hollywood nos anos 1980, que endossava muitos dos discursos feitos por Ronald Reagan, chegando a ser citado pelo próprio presidente da república como um tipo de filme que mostrava o que os EUA deveriam fazer.

Em fins da década de 1970, os EUA viviam um momento de ascensão de ideologias conservadoras, que traziam consigo intenções militaristas e buscavam recuperar o papel preponderante do país no cenário diplomático e militar ao redor do mundo. Os Estados Unidos nunca deixaram de atuar no cenário internacional, contudo, nesse período o país vivia um recuo diplomático, em uma situação de defensiva. Em adição a isso, crescem as propostas que visavam introduzir na sociedade estadunidense medidas de desregulamentação econômica e cortes de benefícios sociais, empregando o então ascendente, neoliberalismo, pautado pelos ideais do *laissez-faire*. Todo esse conjunto de ideias, somados a um individualismo exacerbado, compõem as principais pautas de uma direita radical (os *neocons*) crescente.

O crescimento de propostas que visavam retornar a uma política externa mais intervencionista é uma resposta à situação dos anos seguintes ao fim da Guerra do Vietnã, quando os EUA passavam por um momento de recuo de suas intervenções em assuntos e problemas internacionais. Apesar da crise, o país ainda era a grande potência militar e diplomática do planeta, contudo, nos anos pós-Vietnã, optou-se por uma via mais moderada de diplomacia, com ênfase nas negociações, ao invés das ações militares.

De mãos dadas com esse conservadorismo, ascendia o neoliberalismo, que, no campo econômico, difundia um ideal de Estado mínimo, o qual se estendia para um individualismo exacerbado. O neoliberalismo possuiu uma grande adesão naquele contexto, em que o Republicano Ronald Reagan, um dos representantes dessa força conservadora foi eleito presidente dos EUA.

Paralelo a isso, a indústria cinematográfica também passava por reformulações e mudanças, tanto no que diz respeito à estrutura econômica dos estúdios, com a incorporação dos mesmos em grandes conglomerados do setor do entretenimento, bem como na produção de filmes, que passou a se integrar muito mais a um mercado, no qual os filmes não eram mais produtos isolados. O próprio formato dos filmes se modificou, os *blockbusters* introduziram uma estrutura narrativa mais simplificada e com grande enfoque na espetacularização do filme do que na própria história contada.

Dentre os filmes produzidos por Hollywood nesse contexto, existe uma gama variada de gêneros narrativos. Alguns, outrora marginalizados, ascendem de forma exorbitante nas bilheterias, como é o caso do filme de horror (ou terror). Outros, já tradicionais em Hollywood, reformulam seus formatos para vigorarem em contexto que favorece sua produção, como o caso dos musicais, que foram beneficiados pela sinergia dos mercados auxiliares, integrando filmes, músicas e videoclipes<sup>1</sup>. Contudo, nossa análise enfoca dois outros gêneros, que também ascenderam durante a década de 1980, os filmes de Guerra e os filmes de Ação, favorecidos em parte pelo formato que os filmes adquiriram com o advento do high-concept e do cinema blockbuster, cujas narrativas são permeadas por uma série de sequências rápidas, repletas de explosões e efeitos especiais do cinema nos anos 1980.

Ao tratarmos de História e Cinema é fundamental compreender que o este atua e está inserido em seu contexto, afinal ele é um dos componentes da sociedade e elabora suas concepções a partir de elementos difundidos nela, sob as mais variadas formas e proveniente dos mais variados setores. Entretanto, é preciso compreender que o cinema também possui suas dinâmicas próprias, com transformações motivadas por questões internas a esse campo.

Essas mudanças de cenário no campo político e na indústria cinematográfica referem-se a dois contextos diferentes, mas interligados. Essa transformação sofrida pela indústria é facilitada e acelerada pelas medidas políticas do Governo Reagan, em especial no campo

---

<sup>1</sup> Cf. PRINCE, Stephen. Movies and 1980s. In PRINCE, Stephen (org.). American Cinema of the 1980s: themes and Variations. New Jersey: Rutgers University Press, 2007.



econômico. Tais alterações, já ocorriam desde meados da década de 1970, contudo, foi acelerada e facilitada por medidas de desregulamentação econômica, promovidas pela administração Reagan.

Com a ascensão das políticas conservadoras em parte do ocidente e a chegada de Reagan à presidência da república nos EUA, podemos identificar que se difunde na cultura da sociedade estadunidense na década de 1980, crenças e ideias que exacerbam o individualismo, o culto ao empreendedorismo à redução da presença do Estado na sociedade, a crença de que os EUA possuem a missão de difundir seus ideais de liberdade pelo mundo.

Na Era Reagan, reacendem os momentos de tensão da Guerra Fria, com o retorno da corrida armamentista, que incluíram projetos militares dos EUA – alguns não executados, como o sistema antimísseis da *Strategic Defense Initiative* - e o aumento da tensão diplomática nas relações entre EUA e URSS. Além disso, Reagan promoveu o retorno de uma política externa mais incisiva, no que diz respeito à sua interferência nos assuntos internos de outros países, especialmente nos periféricos.

Reagan realizou diversas intervenções militares em diversos países e, em muitas delas não enviou tropas, interviu pelo auxílio financeiro ou por treinamento em solo estadunidense, de forças militares provenientes dos próprios países. Essa intervenção se deu com o intuito de derrubar governos de esquerda ou apenas com certa inclinação esquerdista, como ocorreu na América Latina e em situações que influenciavam os interesses dos EUA em determinadas regiões, como no caso do Oriente Médio.

Todas essas questões eram pautadas em um pensamento conservador, composto por ideias, valores e crenças, compartilhadas com diversos setores da sociedade, que aderiram às propostas conservadoras.

Concebemos o cinema e outras formas de entretenimento como pertencentes a um conjunto de elementos que compõem a teia social, por isso, analisamos o filme como um produto com lugar nessa teia, influenciado por políticas, crenças, teorias, debates, contestações, ideologias e outros elementos em constante fluxo na sociedade. Tais elementos participam da construção de representações sociais amplamente difundidas, mas diferentes de acordo com a realidade social de cada caso. O cinema também elabora suas representações, inserindo elementos existentes na sociedade, incluindo concepções políticas.

O trabalho possui três capítulos que abordam, respectivamente, o contexto estadunidense na década de 1980, o momento vivido pelo cinema hollywoodiano em um

processo de mudança das estruturas econômicas da indústria cinematográfica e, por fim, a análise das narrativas dos três filmes *Rambo*.

O primeiro capítulo tem como objetivo analisar o contexto estadunidense nos anos 1980, com atenção para a ascensão do conservadorismo nos EUA e seus desdobramentos no governo Reagan. O enfoque se dá nos problemas internos existentes nos EUA e que favoreceram a ascensão conservadora, bem como a carreira política de Ronald Reagan e sua íntima relação com a indústria cinematográfica de Hollywood.

Discutiremos, ainda no primeiro capítulo, os desdobramentos e os problemas relacionados às políticas implementadas por Reagan, seja no que diz respeito às questões externas e uma diplomacia militarista empregada em diversos países periféricos, especialmente na América Latina e no Oriente Médio, seja nas políticas domésticas, nas quais Reagan empregou a defesa de uma moral conservadora e anticomunista e uma política de desregulamentação econômica, que favorece uma reorganização dos estúdios cinematográficos.

Se o primeiro capítulo enfoca o contexto estadunidense, o segundo trabalha com outro momento: o contexto de produção do cinema hollywoodiano na década de 1980. A análise privilegia o processo de modificação ocorrido no interior da indústria cinematográfica de Hollywood, uma vez que tal processo foi amplamente influenciado pelas políticas de desregulamentação econômica promovidas por Ronald Reagan.

A partir da década de 1980, a indústria cinematográfica estadunidense passa por um momento chave para compreendermos o cinema atual, o processo de integração do cinema com empresas de diversos ramos do entretenimento ao redor do mundo. Isso faz com que o cinema mude sua estrutura econômica e passe a pertencer a um setor mais amplo envolvendo diversas formas de entretenimento.

Fundamental para a compreensão desse processo é a discussão sobre os novos formatos de mídia que surgiram nessa época, especialmente, o advento do videocassete e a expansão da TV a cabo. Ambos mudam a lógica de produção do cinema, que naquele momento, passou a utilizar desses novos meios como janelas de promoção e exibição das produções.

Ainda no segundo capítulo, voltamos nosso foco para compreender como essa mudança na estrutura administrativa dos grandes estúdios influencia o formato dos filmes e de suas narrativas. Passa-se a produzir filmes em menor quantidade, porém com maiores

recursos empregados em cada produção, já que apresentam uma sinergia com mercados auxiliares, tais como música, brinquedos e TV a cabo, que ampliam o tipo de público abrangido e, conseqüentemente, a margem de lucro.

Esse processo foi determinante no tipo de narrativa empregada, que volta-se para um público juvenil e faz uso da exacerbação dos efeitos especiais e das narrativas de fácil assimilação, como formas de chamar a atenção do espectador. Assim, a compreensão do contexto político e cinematográfico é fundamental para entendermos a inclusão ou exclusão de temas abordados pelos filmes, bem como a ênfase ou rejeição de alguns gêneros, conforme veremos a ascensão da ficção científica e a queda do número de produções de filmes de faroeste.

No capítulo três passamos à análise detalhada das narrativas da trilogia Rambo. Levaremos em consideração o contexto debatido nos dois capítulos anteriores, para que possamos identificar de que forma cada filme se apropria de representações acerca de uma realidade e as organiza em um conjunto imagético a ser inserido na sociedade.

É importante mencionar que manteremos o diálogo entre os três capítulos, como forma de constituir uma análise coerente daquilo que julgamos ser um processo correlacionado: Era Reagan, cinema hollywoodiano nos anos 1980 e trilogia Rambo.

# 1

## REAGAN: A MISSÃO.

### A ascensão do conservadorismo, e do neoliberalismo no despertar da “Nova Guerra Fria”.

Este capítulo tem como finalidade compreender o panorama do período conhecido como *Era Reagan (1981- 1988)*, no contexto de predomínio de uma política conservadora, difusora de valores sociais, econômicos e morais, que, supostamente, engrandeceriam o povo estadunidense. O governo de Ronald Reagan levou esse ideal conservador para as políticas de Estado dos EUA. É importante destacar que a própria trajetória de Reagan está ligada à indústria do cinema, como procuraremos debater mais adiante.

A partir desse enfoque contemplaremos os principais debates existentes na sociedade estadunidense dos anos 1980, como a questão do Vietnã e os veteranos dessa guerra, a popularidade que o conservadorismo de Reagan conquistou entre a população dos EUA, o apoio do mesmo aos estúdios de Hollywood e, principalmente, as políticas desse governo no que diz respeito à economia, à militarização, às relações diplomáticas praticadas pelos EUA, e, conseqüentemente, à “Nova Guerra Fria” ou “Segunda Guerra Fria”<sup>2</sup>.

Dessa forma o contexto é debatido, de modo a não perder de vista, a relação de toda essa gama de questões que envolvem a *Era Reagan*, com a indústria cinematográfica e a realidade Hollywoodiana. Buscamos deixar claro que esse contexto não é apenas um mero pano de fundo, ele tem influência direta no momento vivido pelo cinema estadunidense, nos filmes produzidos e nas narrativas dos mesmos, como poderemos notar nas análises dos filmes da trilogia Rambo.

---

<sup>2</sup> Fred Halliday utiliza o termo “Segunda Guerra Fria”, no entanto, ambos são usuais para descrever o contexto. HALLIDAY, Fred. *Génesis de La Segunda Guerra Fria*. México: Fondo de Cultura Económica, 1989

## 1.1 – A ASCENSÃO DO CONSERVADORISMO E OS DESDOBRAMENTOS DA ERA REAGAN

A década de 1980 contempla um momento chave para entendermos a política estadunidense desde então. A ascensão de forças políticas conservadoras – ou neoconservadoras – consolida sua hegemonia com a conquista de uma maioria no Congresso dos EUA em 1978 e, principalmente, com a eleição do republicano Ronald Reagan, em 1980, como presidente da república. Esse fato é um marco no que diz respeito ao conservadorismo nos EUA, já que o discurso conservador daquele momento difundiu-se na sociedade estadunidense e fortaleceu uma direita, que manteve até os dias de hoje grande parte do corpo de ideias e das propostas de Reagan, compartilhadas por vários segmentos da sociedade dos EUA, incluindo alguns veículos da mídia e estúdios Hollywoodianos.

Devemos levar em conta, que para analisar esse período, é importante compreender a correlação que se faz entre as políticas domésticas do governo Reagan e sua atuação no campo das relações. Nesse sentido, partimos da ideia de que ambas as situações dialogam, pois assuntos domésticos e externos estão conectados.

Desse modo, entende-se que as questões se interagem no jogo político, gerando desdobramentos e conseqüências políticas. Estas, por serem globais, influenciam decisivamente o rumo dos problemas internos dos países; as questões internas, por sua vez, desempenham funções preponderantes nas ações das nações em relação às políticas externas. Visto que as relações capitalistas possuem um caráter global, elas permeiam as decisões nos contextos internos, originando uma unidade: o “Sistema-mundo”, a partir do qual Thomas McCormick (1995)<sup>3</sup>, realiza sua análise. Nela, o autor enfatiza as políticas estadunidenses<sup>4</sup> em um contexto mundial; levando sempre em conta uma realidade complexa do sistema capitalista, interligando as economias centrais e as periféricas, ligando o globo em uma complexa teia<sup>5</sup>. Dessa forma, ao tratarmos as questões domésticas, observamos que elas estão intimamente ligadas aos problemas relativos à política externa do país, auxiliando a

---

<sup>3</sup> McCORMICK, Thomas J. *America's Half Century. United States Foreign Policy in the Cold War and after*. Baltimore: The John Hopkins University Press, 1995.

<sup>4</sup> A Teoria do Sistema-mundo foi elaborada pelo sociólogo estadunidense Immanuel Wallerstein. Thomas McCormick é adepto de suas idéias.

<sup>5</sup> Este aspecto possui grande importância ao tratarmos da questão econômica dos grandes estúdios de Hollywood na década de 1980. Quando uma onda de fusões e aquisições promove a integração deles em conglomerados multinacionais do entretenimento. Envolvendo atividades espalhadas pelo mundo. No capítulo 2, voltaremos ao assunto, ao abordarmos especificamente o cinema Hollywoodiano da década de 1980.

compreensão dos debates acerca de questões militares, políticas e econômicas, também ligadas entre si.

Em síntese, naquele cenário complexo em que os EUA experimentavam uma situação difícil, quer no campo doméstico, quer no das relações internacionais, Reagan se propõe como a solução para os problemas do país, que não eram poucos. Essa nova onda conservadora possuía um discurso voltado para o estrato social, símbolo do “*American Way of Life*”, a classe média suburbana estadunidense, de valores cristãos e fortes hábitos consumistas.

A força política conservadora sempre foi muito forte nos EUA, defendendo políticas de intervenção em outros países, belicismo e valores morais cristãos bem sedimentados. Todavia, em meados da década de 1970, os conservadores, principalmente os do Partido Republicano, perderam parte de sua força política, devido a momentos espinhosos representados pelo fracasso militar do país: a retirada, e conseqüente derrota, dos estadunidenses na Guerra do Vietnã<sup>6</sup>. Em adição, pode-se acrescentar a irrupção do grande escândalo político – o Watergate, que provocou a renúncia do republicano Nixon. Por fim, havia o abismo econômico vivido pelos EUA, causado pela alta do preço do petróleo, o enfraquecimento da indústria estadunidense e do seu potencial competitivo frente a outras nações desenvolvidas.

Reagan representou a reconquista do poder pelos Republicanos, que estavam acanhados politicamente após o desfecho do conflito no Vietnã e a queda de Nixon, porém, sem deixarem de realizar oposição ao diplomático e comedido Democrata Jimmy Carter, que já em 1978 perdeu terreno no Senado para uma maioria Republicana. Desse modo, a vitória de Reagan concretiza a hegemonia conservadora e o retorno ao poder de setores de direita nos EUA, que buscavam retomar, às vezes de forma intransigente, seus ideais militaristas.

Não podemos cair no erro de tratar Reagan como o único responsável por essa guinada. Ele pertenceu a um contexto e não estava sozinho, representava um corpo de ideias de seu partido e de setores conservadores da sociedade Além disso, é cabível observar que a sua escalada ao poder foi facilitada pela popularidade reduzida de seu oponente: Jimmy Carter, que sinalizou algumas alterações na política externa, ainda no fim de seu governo

---

<sup>6</sup> Cabe lembrar que a Guerra do Vietnã, assim como a própria Guerra Fria como um todo, não era defendida apenas pelo Partido Republicano, mas também pelo partido democrata na maior parte do tempo. O que faz o fracasso no conflito influenciar essa curta retração no conservadorismo é o apoio irrestrito que os conservadores deram à guerra e a demora do governo de Richard Nixon em conseguir organizar uma retirada das tropas. Insistindo, no início de seu governo no aumento das proporções da guerra como forma de liquidar os vietnamitas.

(1978 – 1979). Entretanto, Reagan se tornou o principal representante dessa empreitada Republicana, se tornou o símbolo estadunidense dessa renovação conservadora, que perpassou os campos político, econômico, social e – com grande ênfase - o militar. Ressalte-se que Reagan promoveu o incremento do orçamento desse último e pôs fim à “détente”, dando início à “Nova Guerra Fria”.

Durante a campanha para as eleições presidenciais de 1980, Reagan se beneficiou dos problemas da administração Carter. Os republicanos consideravam a política externa de Carter bastante fraca para uma nação com o poderio dos EUA. Ele recebeu intensas críticas internas por priorizar a defesa dos direitos humanos e foi contestado, inclusive dentro do próprio Partido Democrata, por políticos com inclinação conservadora.<sup>7</sup> Seus opositores defendiam uma política mais ofensiva no que diz respeito aos interesses dos EUA no mundo. Em geral a elite conservadora estadunidense via na administração Jimmy Carter um recuo diplomático, com a defesa dos direitos humanos e a política de reduzir a intervenção em assuntos internos de outros países<sup>8</sup>.

Reagan se colocava como a antítese de Carter, enquanto este se preocupava em avaliar profundamente as questões e, de acordo com Walter LaFeber<sup>9</sup>, se empenhar com afinco para compreender as complexas situações antes de tomar uma decisão, Reagan era bem mais simplista e era um homem de ação, mesmo que isso trouxesse o custo de decisões precipitadas. Isso era parte da personalidade de Reagan, conforme descreve LaFeber, afirmando que

Muitos observadores consideravam Reagan perigoso. Ele conhecia pouco sobre política externa e era visto como preguiçoso e muito confuso... Ele tinha pouca curiosidade ou, aparentemente, pouco interesse em se aprofundar em detalhes. O respeitado jornalista, Lou Cannon, que seguiu Reagan desde os anos 1960, escreveu que ninguém se lembrava quando o presidente havia lido o último livro. (LAFEBER, 1994, p. 703)<sup>10</sup>

---

<sup>7</sup> Cf. LAFEBER, Walter. *The American Age: United States foreign policy at home and abroad*. New York: W.W. Norton & Company, 1994.

<sup>8</sup> Cf. VIZENTINI, Paulo Fagundes. *A Guerra Fria: o desafio socialista à ordem americana*. Porto Alegre, Leitura XXI: 2004.

<sup>9</sup> Cf. LAFEBER op. cit. p. 703

<sup>10</sup> Tradução livre do autor: “Many observers considered Reagan dangerous. He knew little about foreign policy and seemed lazy and easily confused... He had little curiosity or apparently little interest in mastering details. The respected journalist, Lou Cannon, who had followed Reagan since the 1960s, wrote that no one could recall when the president had last read a book”.

Todavia, os republicanos souberam explorar suas características para chegar ao poder. Seu caráter objetivo e determinado, enfatizando a necessidade de um presidente com “força” suficiente para levar os EUA de volta ao seu papel de liderança, o conduziu à Casa Branca. LaFeber argumenta que Reagan tinha um talento para se manter firme em suas convicções e determinação para fazer os estadunidenses acreditarem nelas.<sup>11</sup>

Dessa forma, ele venceu as eleições presidenciais de 1980 e em 1981 assumiu a presidência dos EUA com grande popularidade, pautada, principalmente, na sua promessa de reerguer a confiança dos cidadãos estadunidenses no governo. A eleição de Reagan demonstrou que a população assimilou o discurso do republicano, de que o país deveria ter um presidente que ocupasse uma posição de liderança e de chefia para enfrentar de forma consistente os problemas existentes.

No entanto, os problemas do país não eram poucos e nem sempre as convicções de Reagan e o pragmatismo republicano ajudavam na resolução deles, ao contrário, muitas vezes suas ações os agravaram. Isso ocorreu tanto em questões domésticas– como foi o caso dos problemas econômicos em relação aos altos gastos militares – e na política externa aplicada em seu governo, explicitada, por exemplo, na sua insistência em manter o auxílio ao CONTRAS<sup>12</sup>, na Nicarágua. Essa conduta levou a gastos exorbitantes, além de gerar certa instabilidade política interna com o escândalo Irã-CONTRAS, questões que veremos com maior detalhamento no decorrer deste trabalho.

Quando Reagan assumiu a presidência, um dos grandes dilemas internos no país era o passado recente no Vietnã. Um problema de caráter militar, mas com efeitos bastante difusos na sociedade estadunidense. De meados da década de 1960 até o início da década de 1970, o país enviou cada vez mais soldados para combater no Vietnã, chegando a manter no ápice do processo pouco mais de 500 mil homens em território vietnamita e adjacências.

Após consecutivas derrotas, forte pressão política interna e externa, milhares de estadunidenses mortos e uma economia bastante afetada pelos gastos militares, os EUA passam a realizar uma retirada gradual de tropas no início dos anos 1970, sendo marcada por

---

<sup>11</sup> Ibid, 1994, p 703

<sup>12</sup> Foi um movimento paramilitar na Nicarágua que visava combater e derrubar o governo Sandinista. O CONTRAS era financiado pelos EUA e seus líderes passavam por treinamentos em território estadunidense. O auxílio oficial do governo Reagan ao CONTRAS foi até 1984, quando o congresso retirou a ajuda. No entanto, o governo Reagan continuou a auxiliar os paramilitares sem permissão, utilizando recursos provenientes da venda clandestina de armas ao Irã. Quando a operação chegou ao conhecimento da opinião pública, o episódio ficou conhecido como “Escândalo Irã-CONTRAS. Detalharemos acerca dessa questão mais adiante.



sucessivos acordos de paz e impasses. Ao fim da guerra, em 1975, os EUA estavam sem a vitória e com um sentimento de decepção e vergonha nacional.

Após a retirada das tropas, os problemas relacionados à guerra continuaram. Os EUA viveram a chamada “Síndrome do Vietnã”, um trauma militar que influenciou a confiança da população na política externa do país. A lembrança da derrota era amarga para os estadunidenses e no debate da opinião pública evitava-se tocar no assunto para não se defrontar com essa questão. O tema “Vietnã” se tornou uma espécie de tabu na sociedade e na mídia. Apesar de, em fins dos anos 1970, haverem alguns debates sobre o assunto, é na década de 1980, que ele volta à tona e a sociedade passa a discuti-lo mais amplamente.

Além dos soldados que morreram no conflito, os EUA ganharam um novo problema: os veteranos de guerra marginalizados, muitos sem condições físicas ou psicológicas de levar uma vida normal. Assim, eles passaram a ser vistos como responsáveis pela derrota do país na guerra, pois eram considerados fracos e incapazes de combater um inimigo desprezado pelos EUA. O poder público, por sua vez, não foi capaz de prestar os auxílios suficientes aos veteranos. Vários deles não se ajustaram à sociedade, após o retorno ao solo estadunidense, ou voltaram ao país com dependência de drogas, que eram amplamente consumidas pelos combatentes em guerra<sup>13</sup>.

Além desse problema social, a Guerra do Vietnã deixou uma marca no sentimento patriótico do país, que se refletiu em sua postura diplomática no cenário internacional. Na gestão de Jimmy Carter, Washington optou por uma política externa menos agressiva, buscando respeitar os assuntos internos de outros países e evitar medidas de intervenção militar nestas nações. É claro que não podemos atribuir esse recuo diplomático somente ao Vietnã, muito se deve à postura mais comedida de Carter em relação à política externa, destacando principalmente sua atuação em defesa dos direitos humanos.

Economicamente, os EUA perdiam terreno para países Europeus e o Japão. Segundo Flávio Combat, grande parte do crescimento desses países estava fundamentado em uma política de financiamentos realizados pelos EUA. A imersão do país na Guerra do Vietnã,

---

<sup>13</sup> Cf. .AGOSTINO, Carlos Gilberto Werneck. Guerra do Vietnã e Drogas. In: TEIXEIRA DA SILVA, Francisco Carlos et. all (org.). *Enciclopédia de Guerras e Revoluções do Século XX: as grandes transformações do mundo contemporâneo: conflitos, cultura e comportamento*. Rio de Janeiro: Elsevier, 2004.

com grandes gastos militares, promoveu a saturação desse sistema de financiamento, que gerou uma desvalorização do dólar<sup>14</sup>.

Além disso, a concentração dos investimentos do país em gastos militares prejudicou o setor civil, gerando perda de competitividade dos EUA em relação a outros países, no que se refere aos setores chaves da economia mundial. Essa situação continuou durante o governo Reagan, devido sua ênfase em investimentos militares, como veremos mais adiante.

Podemos dizer que, de certa forma, os estadunidenses passavam por um momento de desconfiança e insegurança quanto às respostas que o país dava aos problemas e, principalmente, de como o país não fazia valer sua posição de potência frente às forças internacionais. O caminho escolhido pela população para a saída dessa situação traria em seu bojo, além da retomada do entusiasmo nacional e do retorno dos EUA à dianteira das relações diplomáticas, com ênfase nas políticas belicistas; a volta das disputas da Guerra Fria.

Como já fora dito, essa guinada se deu por intermédio da ascensão das forças conservadoras. Reagan era o representante republicano que personificava esses propósitos por meio dos seus discursos e da sua imagem. Obviamente, não agiu sozinho, já que um contexto mundial lhe favorecia, haja vista a chegada ao poder de Margareth Thatcher ao posto de primeira ministra britânica, em 1979, dois anos antes de Ronald Reagan. Ambos são exemplos da ascensão de uma política econômica que trazia de volta um discurso de defesa do livre mercado e da desregulamentação da economia: o liberalismo econômico, chamado, a partir de então, de neoliberalismo. Essa perspectiva era defendida principalmente por esse setor conservador dos EUA, apontado como Nova Direita ou neoconservador<sup>15</sup>.

## **1.2 UM CANASTRÃO NA CASA BRANCA: HOLLYWOOD E A ASCENSÃO POLÍTICA DE RONALD REAGAN**

Para compreendermos melhor como a figura de Reagan ascende como representante desse neoconservadorismo é importante levarmos em conta grande parte de sua carreira na política, desde a sua atuação em associações de classe em Hollywood, como a Screen Actors

---

<sup>14</sup> Cf. COMBAT, Flávio Alves *Hegemonia e contradições no cenário financeiro internacional: as consequências da Guerra do Vietnã (1965-1975) e da Guerra do Iraque (2003-em curso) para sustentação do Dólar como moeda central do sistema internacional*. Dissertação de Mestrado, UFRJ, 2007.

<sup>15</sup> Comumente chamados pela abreviação *Neocons*

Guild, até a sua chegada ao alto escalão do Partido Republicano e, de uma forma mais ampla, do país. A ascensão de Reagan se dá primeiro com a vitória nas eleições para Governador da Califórnia e, posteriormente, para presidente da república. Contudo, observamos que sua projeção na política não se dá desconectada de suas atuações na indústria cinematográfica, não apenas como ator e apresentador – ainda que com talento questionável – mas também como um forte aliado aos interesses econômicos e políticos dos estúdios.

Reagan era conhecido como um anticomunista convicto desde meados do século XX, quando, na década de 1940, inicia de forma ativa sua atuação e influência no campo político. Nesse contexto, como ator Hollywoodiano, sua presença na política está relacionada aos rumos que o cinema estadunidense tomaria a partir da década de 1940. Ao atuar como membro de associações profissionais do ramo cinematográfico, agiu sempre em colaboração com o governo dos EUA na implementação de políticas de livre-mercado para os estúdios, além de auxiliar em ações que apregoavam a contenção de um suposto avanço comunista na sociedade estadunidense e dentro da indústria do cinema. Além disso, foi informante do FBI no contexto das perseguições de pessoas ligadas à indústria cinematográfica.

Chris Jordan, ao realizar um balanço da influência da presidência de Ronald Reagan nos rumos dos grandes estúdios e por consequência no cinema da década de 1980, reconstrói a trajetória política de Ronald Reagan, desde o período pós Segunda Guerra Mundial, associada sempre ao apoio de grandes empresas do ramo cinematográfico dos EUA<sup>16</sup>. Reagan era membro do Motion Picture Industrial Council – doravante MPIC – que reunia representantes do ramo cinematográfico em torno dos interesses industriais e econômicos do setor. Jordan aponta que o MPIC foi fundamental para a elaboração das políticas de expansão dessa indústria para outros continentes e para angariar o apoio do presidente Harry Truman ao setor<sup>17</sup>. Reagan participou ativamente dessas definições e, segundo Jordan, ele chegou a sugerir ao departamento de estado que cortasse auxílios e impusesse barreiras comerciais aos países que se negavam a importar filmes estadunidenses.

Além disso, Reagan, como membro do MPIC, também contribuiu com a equipe do Departamento de Estado dos EUA na formulação de uma plataforma que faria do cinema,

---

<sup>16</sup> JORDAN, Chris. *Movies and the Reagan presidency: success and ethics*. Praeger. Westport: Praeger Publisher, 2003.

<sup>17</sup> Truman governou os EUA de 1945 a 1953. Seguiu em Washington por dois mandatos, nos quais deu início às políticas do período da Guerra Fria.

uma importante arma na batalha ideológica contra os comunistas, no envolvimento do país na Guerra da Coréia, de 1950 a 1953<sup>18</sup>.

Contudo sua principal influencia nas políticas governamentais empreendidas pela Casa Branca e pelo Congresso se referem ao período do Macartismo, o auge da perseguição e histeria anticomunista em Hollywood, período também conhecido como “caça às bruxas”, quando órgãos e comissões ligadas ao Congresso e à Casa Branca levantaram diversas suspeitas acerca da presença de comunistas entre os atores, diretores, produtores e outros envolvidos com a indústria do cinema. Entre estas, está a House Un-American Activities Committee, (doravante HUAC), a qual é talvez, a mais conhecida comissão de inquérito que visava investigar e convocar para depoimento todos os “suspeitos” de ligação com entidades comunistas. Elaboravam “*listas negras*” que excluía determinados indivíduos do meio cinematográfico, muitas vezes, sem provar uma real ligação dos mesmos com organizações comunistas.

Antes de consolidar sua posição como conservador convicto, no período pré-Segunda Guerra Mundial, Reagan fez parte de uma entidade de centro-esquerda, o Hollywood Independent Citizens Committee of Arts, Sciences and Professions (HICCASP). Logo após a guerra, ele proveu informações sobre essa associação ao FBI. Em outras associações das quais fez parte, mesmo as mais híbridas ideologicamente, sempre adotou posturas conservadoras e de cooperação com o governo – principalmente com as políticas anticomunistas - e com os interesses dos grandes estúdios, levando essa postura até as consequências mais complicadas, como afirma Jordan:

Ele fornecia informações ao FBI sobre a organização (HICCASP), usando o codinome T-10. Como membro da diretoria do Screen Actors Guild (SAG) em 1946, Reagan também começou a carregar uma pistola, a fim de se proteger de ameaças contra sua vida durante um tenso impasse de greve na associação. (JORDAN, 2003 p.27).<sup>19</sup>

Pelas palavras de Jordan, notamos que “sua própria política armamentista” começou décadas antes das políticas bélicas da Era Reagan. Jordan afirma ainda que, quando presidente

---

<sup>18</sup> Ibid, p. 25.

<sup>19</sup> Tradução livre do autor: He provided information to the FBI about the organization (HICCASP), using the code name T-10. As a board member of Screen Actors Guild (SAG) in 1946, Reagan also began carrying a pistol in order to protect himself against threats against his life during a tense standoff within the guild over strike.

da Screen Actors Guild – de 1947 à 1952 , com um segundo mandato de 1959 a 1960 – Reagan também era testemunha amigável da HUAC, auxiliando na elaboração das famosas “listas negras.”<sup>20</sup>

Na presidência da SAG, esteve sempre aliado aos grandes estúdios, auxiliando, inclusive, o crescimento da *Music Corporation of America (MCA)*, defendendo o direito dela em atuar tanto como uma “agência de talentos” quanto como produtora de televisão. Isso dava a ela uma vantagem competitiva no contexto de vigência do *Decreto Paramount*, que separava produção, distribuição e exibição<sup>21</sup>, ou seja, uma mesma empresa era proibida de controlar mais de uma dessas atividades.

Além disso, no comando do SAG, Reagan defendeu a *MCA* no não pagamento de direitos para atores que trabalharam em produções vendidas por ela, após a exibição na televisão. A proximidade dele com a *MCA* rendeu, inclusive, um contrato para apresentar e atuar em um programa de TV, o *General Electric Theater*, de 1953 à 1962<sup>22</sup>.

No que diz respeito à sua escalada na carreira política, podemos afirmar que sua relação com os estúdios de cinema foi um considerável trampolim. Sua visibilidade como ator também o auxiliou a vencer as eleições aos cargos pretendidos. Assim, ele, primeiramente, elegeu-se Governador da Califórnia por dois mandatos e ocupou o posto de 1967 a 1975 e, posteriormente, venceu as eleições presidenciais, tornando-se o quadragésimo presidente dos EUA, cumprindo dois mandatos sucessivos, de 1981 a 1989.

Durante a campanha eleitoral para o Governo da Califórnia, Ronald Reagan obteve apoio de grandes estúdios cinematográficos pela sua proximidade e associação com altos executivos de Hollywood. A *MCA*, o auxiliou na organização da campanha e a Twentieth Century Fox comprou uma propriedade de Ronald Reagan nas montanhas de Santa Monica, Califórnia, por um preço supervalorizado, e, posteriormente, vendeu a mesma para o governo da Califórnia – já sob o comando de Reagan – por valor menor:

Por meio de sua associação com a poderosa classe corporativa de executivos de Hollywood [...] Reagan obteve o capital financeiro necessário para concorrer ao cargo de Governador da Califórnia. O executivo da *MCA*, Taft Schreiber, ajudou a organizar a campanha de Reagan para governador da Califórnia, em 1966. Schreiber, com a assistência do fundador da *MCA*, Jules Stein, coordenou a venda de um rancho de Reagan, nas montanhas de Santa

---

<sup>20</sup> Cf. Ibid

<sup>21</sup> Cf. Ibid, p. 27-28

<sup>22</sup> Cf. Ibid, p.28.

Monica, para a Twentieth Century Fox, fornecendo a ele a segurança financeira necessária para entrar na política governamental. A Fox pagou US\$ 8,000 por acre do rancho de Reagan, embora ele o tenha comprado quinze anos antes por apenas US\$293 por acre e o estúdio o revendeu ao estado da Califórnia, durante o mandato de Reagan como governador, por apenas US\$1.800 por acre. (JORDAN,2003, p.29).<sup>23</sup>

Já no posto de governador, em 1967, Reagan iniciou um processo de desregulamentação econômica no Estado da Califórnia e, aqui, já defendia um projeto de redução na participação do estado na economia e a introdução de relações econômicas baseadas do *laissez-faire*. Ao demonstrar um pouco da postura que posteriormente teria como presidente, o governador Ronald Reagan cortou impostos no estado. Jordan afirma que ele realizou altos incentivos fiscais para os estúdios, que recompensavam aqueles que o apoiaram na campanha:

Em 1968, o governador Reagan assinou uma lei estadual, que o governador Edmund G. “Pat Brown tinha vetado, dando aos grandes estúdios – incluindo a *Universal* da *MCA* – de US\$3 milhões à US\$ 4 milhões para cada um em incentivos fiscais nos inventários de filmes. (JORDAN, 2003, p.29)<sup>24</sup>

A influência dos estúdios foi fundamental também na campanha eleitoral de Reagan para chegar à Casa Branca. Além de sua eleição ser impulsionada por todos os problemas vividos pela sociedade estadunidense<sup>25</sup> e pela ascensão política dos neoconservadores com grande força política, o candidato a governador Ronald Reagan contou também com uma ajuda substancial de estúdios e grandes corporações.

Essas corporações, insatisfeitas com as políticas econômicas de Jimmy Carter e, vindo no Partido Republicano a esperança de incentivos fiscais, criaram diversos Comitês de Ação Política (*Political Action Committees*), doravante PAC. Segundo Jordan, esses comitês

---

<sup>23</sup> Tradução livre do autor: “Through his association with a powerful corporate class of Hollywood executives [...] Reagan gained the financial capital necessary to run for the Office of Governor of California. *MCA* executive, Taft Schreiber helped organize Reagan’s campaign of California governor in 1966. Schreiber, with the assistance of *MCA* founder, Jules Stein, coordinated the sale of Reagan’s ranch in the Santa Monica Mountains to Twentieth Century Fox, providing Reagan with the financial security necessary to enter gubernatorial politics. Fox paid \$8,000 an acre for Reagan’s ranch, although Reagan had purchased it fifteen years earlier for only \$293 an acre and the studio resold it to the state of California during Reagan’s incumbency as governor for only \$1,800 an acre.”

<sup>24</sup> Tradução livre do autor: “In 1968, Governor Reagan signed a state bill, which Governor Edmund G ‘Pat’ Brown had vetoed, that gave the major studios – including *MCA*’s *Universal* - \$3 million to \$4 million each in tax breaks on their film inventories.”

<sup>25</sup> Conforme já elencamos: Síndrome do Vietnã, crise econômica, desconfiança da opinião pública em relação à política externa do presidente Jimmy Carter, problema em relação aos veteranos da guerra do Vietnã

serviam para que empresários e associações comerciais pudessem atuar no sentido de desestabilizar o governo de Carter. Empresas integrantes desses comitês chegavam, inclusive, a pressionar seus empregados a realizarem contribuições financeiras aos PAC:

A General Electric, por exemplo, manteve durante a década de 1980 um PAC que pressionava empregados da companhia a fazerem contribuições para candidatos políticos que ela apoiava. A estrutura vertical de grandes corporações como a GE é adequada para a execução de campanhas de lobby de base. (JORDAN, 2003, p.34)<sup>26</sup>

As grandes corporações por meio dos PAC's tiveram papel fundamental na campanha de Ronald Reagan, visto que organizavam debates sobre a política tributária, de forma a politizarem os executivos e os acionistas das empresas. Aos poucos eles transmitiam a imagem de que a eleição de Reagan promoveria um clima favorável aos negócios. Esses debates completavam as atividades de lobby dos comitês.

Reagan tinha, dentre suas propostas, conforme descreveremos mais adiante, projetos que visavam conter gastos do Estado por meio do corte das chamadas políticas de “Bem estar social” e da redução de impostos corporativos. Além disso, propunha uma expansão armamentista e o incremento de estrutura militar, que, de forma paradoxal, geraria um aumento – o que acabou ocorrendo – do orçamento do Estado. O debate supracitado dos empresários em torno da política tributária do país não possuía nenhum real interesse em corte de gastos, mas em que as corporações pudessem obter vantajosos benefícios tributários com a eleição de Reagan.<sup>27</sup> É possível que isso possa explicar boa parte do amplo engajamento de empresários em torno da eleição de Reagan, a qual marca o triunfo do conservadorismo ascendente em um contexto de redefinição das políticas externa e doméstica como um todo, do retorno da direita estadunidense, ainda mais fortalecida, ao poder e da difusão de ideais conservadores que perpassaram as plataformas governamentais voltadas para dentro e para fora dos EUA.

A ascensão de uma direita conservadora não foi uma exclusividade dos Estados Unidos, ela se deu também em um contexto mundial como podemos observar a chegada de Margareth Thatcher ao poder no Reino Unido. Por isso, reafirmamos que a ascensão de

---

<sup>26</sup> Tradução livre do autor. Do original: “General Electric, for example, maintained during the 1980s a PAC that pressed company employees to make contributions to political candidates that it supported. The top-down structure of large corporations like GE is well suited for the execution of Grass-roots lobbying campaigns.”

<sup>27</sup> Ibid, p. 34-35.

Reagan está relacionada a uma ampla conjuntura de fortalecimento da direita e ao que se chamou de crise do “Estado de bem-estar social”. Esse tipo de regime foi criado no imediato pós II Guerra Mundial e se refere a um modelo de Estado aplicado principalmente na Europa e, em parte, nos EUA, lastreado em políticas públicas que visavam promover benesses ao trabalhador, de modo a garantir seu bem-estar, seja por políticas salariais, por um sistema de saúde público eficiente, por um sistema previdenciário que garantisse uma boa aposentadoria, ou por subsídios para vastas políticas de emprego, todas com o intuito de promover a qualidade de vida e satisfazer o trabalhador de forma a dificultar sua cooptação por organizações de orientação comunista.

Em fins da década de 1970, com a crise econômica, que espremia o orçamento governamental dos países desenvolvidos do ocidente, os conservadores ascendem politicamente e logo apontam em direção a um dos supostos culpados para esse problema orçamentário: as políticas de “bem-estar social”. Os valores neoliberais<sup>28</sup> defendidos pelo crescente setor conservador na política dos EUA e da Europa se chocam com essas políticas estatais, que começam a ser desmanteladas, logo que os conservadores chegam ao poder. alegando que o fato de o estado estender-se para o campo econômico atrapalha o livre desenvolvimento da economia.

A chegada de Reagan e dos republicanos no poder aponta para um novo momento das políticas governamentais, que incrementa sua ação na política externa, realiza reformas econômicas de desregulamentação do mercado e corta gastos com políticas públicas. O governo estadunidense alegou serem medidas para conter o déficit orçamentário, mas, em contrapartida, promove um rombo para os cofres nacionais com investimentos astronômicos no setor militar, na compra de armamentos, novas tecnologias, empreitadas militares em países periféricos e a retomada da corrida armamentista com a URSS.

Uma ênfase especial foi dada à política externa, algo considerado de extrema importância por políticos de inclinação conservadora, por permitir a expansão das políticas estadunidenses e de sua economia. Durante a *Era Reagan*, essa ênfase foi ainda maior, tendo em vista o contexto de desânimo da confiança nacional na atuação do país no exterior e no uso da força militar.

---

<sup>28</sup> Derivados do Neoliberalismo, uma doutrina do pensamento econômico que defende a desregulamentação na economia e o livre-mercado. Defende valores associados ao trabalho e ao esforço individual como formas de se alcançar a riqueza da sociedade. Mais adiante abordaremos essa questão com maior profundidade.



Como presidente, Ronald Reagan investiu fortemente em uma política externa ancorada, principalmente, no setor militar. Defendendo a intervenção dos EUA no exterior e um investimento pesado na indústria armamentista, incentivou financeiramente a construção de um aparato tecnológico para desenvolvimento de inovações no aparelhamento militar dos EUA, promovendo também um enorme aumento do orçamento voltado para esse setor. Essa perspectiva tinha como objetivo principal a retomada da corrida armamentista nas relações com a URSS. Isso somente ocorreu, pois os EUA também tinham uma avaliação de que a URSS estava em crise econômica e que uma nova corrida agravaria essa situação, pois implicaria em gastos incompatíveis com a situação econômica da rival<sup>29</sup>.

### **1.3 DIPLOMACIA DE CHUMBO: A POLÍTICA EXTERNA ESTADUNIDENSE NA ERA REAGAN**

A política externa sempre teve um peso enorme no governo Reagan, tendo visto que as principais decisões políticas daquele governo, geralmente se relacionaram com questões da esfera das relações internacionais. No entanto, conforme afirmamos anteriormente, baseados no conceito “sistema-mundo”, desenvolvido por Wallerstein, partimos do pressuposto de que política externa e política interna atuam de forma integrada, uma influenciando a outra mutuamente.

Walter LaFeber afirma que a Doutrina Reagan, ou seja, o conjunto de ideias que pautavam a política externa e as negociações militares, nas quais os EUA se envolvia, era sustentada por quatro pilares centrais: a extensão dos poderes presidenciais de Reagan, o anticomunismo, a diferenciação entre Autoritarismo e Totalitarismo e a militarização da política e da economia, questão também destacada por McCormick<sup>30</sup>.

Tais princípios podem ser definidos como as principais características da política externa dos EUA, algumas delas não se concentram em bases puramente estratégicas ou friamente racionais, mas em crenças ou ideologias que embasavam o pensamento do presidente Reagan. Esse ideário se faz presente na cultura política de boa parte dos estadunidenses, em especial a este setor conservador da sociedade<sup>31</sup>. Ao compreender essas ideias e a sua difusão na sociedade poderemos obter os subsídios indispensáveis para

---

<sup>29</sup> Cf. VIZENTINI, op. cit, p.96

<sup>30</sup> Cf. McCORMICK op. cit p. 216)

<sup>31</sup> Cf. LAFEBER, op. cit. p.704

identificar a origem e a insistência do presidente Reagan em determinadas questões a serem apontadas no decorrer de nosso trabalho, como as atuações militares na América Latina e no Oriente Médio e o projeto SDI<sup>32</sup> (Strategic Defense Initiative).

Os quatro pilares da política externa, apontados por LaFeber, podem ser associados às questões internas dos EUA. Principalmente, no que diz respeito à extensão dos poderes presidenciais - que fez Reagan pressionar o Congresso dos EUA e, muitas vezes, passar por cima de regras e esferas de decisão domésticas - e à militarização que, como veremos mais adiante, trouxe graves conseqüências financeiras para a economia estadunidense.

De acordo com LaFeber, o primeiro pilar da política externa de Reagan dispõe sobre uma extensão de seus poderes ao máximo, militarizando o discurso político e pressionando o fragmentado Congresso, em especial, a oposição a apoiar suas ações militares, muitas vezes, contra a opinião pública. Reagan utilizou táticas para intimidar o congresso, já que, conforme aponta o autor, sua fragmentação contribuía para que muitos ficassem com medo de serem apontados como vilões da nação, caso suas políticas oposicionistas falhassem.<sup>33</sup>

O segundo pilar apontado pelo autor refere-se a um tradicional elemento da política estadunidense durante a Guerra Fria, o anticomunismo que, com Reagan, se fortaleceu e somou-se como um componente fundamental da “Nova Guerra Fria” e às disputas subjacentes a ela. O anticomunismo teve seu ápice nos anos mais acirrados da Guerra Fria (especialmente na década de 1950), tendo como exemplo maior o Macarthismo.<sup>34</sup> Esse componente nunca deixou de existir na política estadunidense, porém, durante o período da coexistência pacífica, o anticomunismo foi menos utilizado pelo governo para se realizar pressões e manobras em favor de ações militares e políticas estadunidenses.

---

<sup>32</sup> O SDI, ou “Star Wars”, como ficou conhecido, foi um projeto militar que consistia na construção de um sistema antimísseis que seria lançado no espaço, e de lá conseguiria destruir um eventual míssil lançado contra os EUA. Mais adiante discutiremos essa questão.

<sup>33</sup> Em questões como a Irã-CONTRAS (que analisaremos mais a frente), a administração Reagan utilizou seus poderes de forma arbitrária, quando passou por cima de todas as esferas de decisão e fiscalização para realizar uma venda secreta de armamentos para o Irã, utilizando o dinheiro da venda para financiar o grupo paramilitar CONTRAS, na Guatemala, com o objetivo de derrubar o governo local.

<sup>34</sup> Também conhecido como o período de “Caça às Bruxas”, que teve como principal característica a criação de comitês parlamentares de investigação de atividades subversivas, como foi o caso do *Permanent Investigating Subcommittee of the Government Operations Committee*, presidido pelo senador Republicano Joseph Raymond McCarthy. Este contexto é marcado pela intolerância aos comunistas e à qualquer perspectiva que pudesse ser considerada de esquerda, mesmo que remotamente. Cf. VALIM, A. B & MUNHOZ, Sidnei J. Velhos Demônios, novos debates: reflexões sobre Hollywood e a política Norte-Americana ou como o ódio é permitido desde que se odeiem as pessoas certas. In: *Transit Circle Revista Brasileira de Estudos Americanos*, Rio de Janeiro, v. 3, p.30-59: 2004.

O anticomunismo era uma característica forte da personalidade Reagan, conforme já observamos, ele sempre esteve bastante presente em seus discursos e decisões políticas. Em suas declarações, Reagan repudiava a URSS e a qualificava como o “Império do Mal”<sup>35</sup>. Essa característica pautou suas políticas militares em relação à URSS. Seu argumento para a implantação de seus projetos armamentistas e intervenções em países periféricos era o da necessidade de combate a esse “Império”.

Um conceito bastante contraditório, porém, de grande utilidade para a política externa de Reagan foi o da diferenciação entre Autoritarismo e Totalitarismo, que consiste o terceiro pilar para essa política, conforme LaFeber. Essa diferenciação foi elaborada por Jeane J. Kirkpatrick, uma intelectual conservadora, designada embaixadora dos EUA na ONU em 1981.

Para Kirkpatrick, os Estados autoritários, apesar de suprimirem a liberdade da população na área política, eram abertos aos regimes democráticos, suportavam os EUA e mantinham-se abertos aos investimentos estrangeiros. Por isso não haveria problema em se conservar boas relações com países como África do Sul, cujo Apartheid impedia os negros de terem acesso à direitos básicos, bem como Filipinas e Argentina, governados por regimes ditatoriais.

Dentro desse corpo de ideias, o conceito de “Totalitarismo” se aplicava aos países que, conforme aponta LaFeber<sup>36</sup>, não demonstravam possibilidade de se convergirem para a democracia, eram hostis aos princípios do capitalismo e se opunham aos interesses dos EUA, como a URSS, China e países periféricos que possuíssem governos esquerdistas. Em suma, essa conceituação permitia a Reagan aceitar as ditaduras de direita e combater as de esquerda.

Segundo o autor, esse conceito apresentou problemas, quando a “autoritária” Argentina atacou as ilhas Malvinas, território pertencente a um grande aliado democrático dos EUA, a Inglaterra. Logo, os EUA se viram obrigados a tomar partido contra uma ditadura direitista.

O quarto e último pilar da política externa do governo Reagan se pauta em uma das principais características da administração Reagan: a massiva militarização, que fez disparar os gastos militares do governo. Os investimentos nesse setor sofreram um incremento de cerca de 40%, saltando de US\$ 1,1 trilhão ao final da administração Carter para US\$ 1,5

---

<sup>35</sup> Como Reagan chamava os países de regime de esquerda, supondo serem todos controlados pela URSS.

<sup>36</sup> LAFEBER, op. cit. P. 706

trilhão, apenas cinco anos depois, o que representou um aumento nos gastos militares da ordem de US\$ 400 bilhões.

O projeto SDI (Strategic Defense Initiative), conhecido como “Star Wars”, que pretendia construir um complexo escudo de defesa de mísseis, para barrar supostos ataques, com a destruição desses mísseis por meio de satélites lançados ao espaço, foi um dos exemplos dessa perspectiva da política externa do governo Reagan. Além disso, a própria atuação dos EUA, no que diz respeito às tensões em países periféricos, demonstra o enfoque militarista do governo Reagan, que fez do combate aos governos taxados de esquerdistas ou revolucionários uma prática bastante contínua, além do intenso esforço militar para manter o controle de pontos estratégicos do oriente médio e Ásia Central. Esta política é nítida ao observarmos a atuação dos EUA em relação aos conflitos israelense-palestino, ao Afeganistão, à Guerra Irã-Iraque, à Nicarágua e a El Salvador.

Esse aspecto militarista, nos leva, quase automaticamente, a um debate acerca da Doutrina Reagan, ou seja, um princípio a partir do qual Reagan e sua equipe pensaram, planejaram e elaboraram suas políticas de Estado. A Doutrina Reagan traz em seu bojo o objetivo de voltar às intervenções em países periféricos em nome de um “universalismo democrático”. Essa proposta não soa como uma novidade na história estadunidense, pois podemos encontrar as suas bases na doutrina do Destino Manifesto<sup>37</sup>, ou, conforme LaFeber, na revivificação de um ideal Wilsionista – baseado nas políticas do presidente Woodrow Wilson<sup>38</sup>, de que o mundo poderia ser um lugar seguro para a democracia por intermédio do envolvimento ativo dos estadunidenses.

Reagan incorporou essa perspectiva por meio de intervenções em países periféricos. A contradição de sua doutrina se faz presente justamente nos supracitados conceitos de “autoritarismo” e “totalitarismo”. Afinal, seu conceito de levar a democracia e liberdade para todo o mundo servia apenas como argumento para combater regimes e insurreições esquerdistas (considerados por ele como totalitários). Observamos que a Doutrina Reagan não se volta contra ditaduras de direita que restringiam a liberdade e a democracia no Terceiro

---

<sup>37</sup> A doutrina do Destino Manifesto está inserida em um aspecto da cultura política estadunidense desde fins do século XIX. Segundo este princípio, os EUA teriam uma missão, quase que divina, de difundir seus ideais de liberdade e democracia para o restante do mundo. Dessa forma os estadunidenses se apresentariam como uma espécie de povo eleito. Esta crença permeou inúmeras políticas de estado estadunidenses desde a expansão do país para o Oeste, políticas relacionadas à Guerra Fria, e o atual contexto pós 11 de setembro de 2001. É claro que não pode ser considerada a única explicação para estes eventos, porém é importante considerar este pensamento para compreendermos melhor o funcionamento da política externa estadunidense .

<sup>38</sup> Natural do estado de Nova Jersey, Wilson governou os EUA de 1913 a 1921.

Mundo. Ao contrário, Reagan apoiou ações visando à derrota de governos de esquerda por grupos de direita favoráveis a um regime ditatorial, como foi o caso da Nicarágua. A proposta da Doutrina Reagan, aparece claramente em um discurso da mensagem do presidente aos Estados da União em 1985, citada por LaFeber no seguinte trecho:

Liberdade não é somente uma prerrogativa de poucos escolhidos; ela é um direito universal de todas as crianças de Deus... [Paz e prosperidade florescem onde as pessoas vivem sob leis que garantam a liberdade de imprensa, a liberdade de expressão, a liberdade ao culto, votar e gerar riqueza. Nossa missão é alimentar e defender a liberdade e a democracia e comunicar esses ideais em todos os lugares que nós pudermos... Nós devemos estar a postos para nossos aliados democráticos. E nós não devemos perder a fé naqueles que estão arriscando suas vidas – em todos os continentes, do Afeganistão à Nicarágua – para desafiar as agressões apoiadas pelos Soviéticos e garantir direitos que devem ser nossos desde o nascimento... Apoio para os guerreiros da liberdade é auto-defesa”. (MCORMICK,1995. p. 714)<sup>39</sup>

Tal discurso pode ser considerado como uma espécie de resumo da Doutrina Reagan, que preza pela presença da atuação dos EUA no Terceiro Mundo, mas com uma diferença para momentos anteriores, pois a prioridade não era a de enviar tropas estadunidenses para os países periféricos, mas sim, a de fomentar a luta dentro dos próprios países, apoiando e financiando governos de direita ou grupos de oposição aos regimes de esquerda já existentes nos países em questão. Aqui, mais uma vez, nota-se que o “fantasma” do Vietnã pairou durante alguns anos nas decisões militares do país e teve enorme peso na política, principalmente, quanto ao cuidado para se evitar um fracasso como o do Vietnã.

As ofensivas militares contra a esquerda nos países periféricos e para garantir o controle de regiões estratégicas para o comércio de petróleo, no Oriente Médio podem ser consideradas características centrais da política externa de Ronald Reagan. Foi dessa forma que a doutrina Reagan atuou no exterior. Cabe-nos enfatizar de que forma essa política foi implementada por ele e como as principais intervenções militares encabeçadas pelos EUA se desenrolou.

---

<sup>39</sup> Tradução livre do autor: “Freedom is not the sole prerogative of chosen few; it is the universal right of all God’s children... [Peace and prosperity flourish where people live by laws that ensure free press, free speech, and freedom to worship, vote, and create wealth. Our mission is to nourish and defend freedom and democracy, and to communicate these ideals everywhere we can.... We must stand by all our democratic allies. And we must not break faith with those who are risking their lives – on every continent, from Afghanistan to Nicaragua – to defy Soviet-supported aggression and secure rights which have been ours from birth.... Support for freedom fighters is self-defense.”

É importante ressaltar que a questão econômica está presente nas políticas militares dos EUA, no que diz respeito à reativação da corrida armamentista, que demandou um altíssimo investimento econômico, produzindo um enorme lucro para esse setor, mas trazendo sérias conseqüências para a economia como um todo, com o enfraquecimento do setor de produção civil, além de uma conseqüente queda na competitividade dos EUA nos mercados internacionais e na produtividade nacional e o déficit orçamentário que o investimento em armamentos causou. Cabe-nos pontuar que a compreensão desse contexto de militarização e intervenção em países periféricos é importante para a inserção da análise da trilogia Rambo, já que o conjunto de ideias que defende estes princípios exerceu influencia na produção dos filmes, conforme veremos no capítulo 3. Trataremos a questão observando algumas das principais atuações militares dos EUA no cenário internacional, sempre correlacionando ao contexto interno e, como já dissemos, às questões econômicas e políticas.

### **1.3.1 DE REAGAN À GORBACHEV: A NOVA GUERRA FRIA E OS ACORDOS DE DESARMAMENTO COM A URSS.**

A Guerra Fria, iniciada após o fim da Segunda Guerra Mundial, viveu momentos tensos nos anos 1980. Ao olharmos para a década de 1970, temos a impressão de que a Guerra Fria continuava, mas pelo advento da *détente*, de forma muito mais amena que no auge do embate entre EUA e URSS durante a década de 1950. No entanto, ao observarmos o desenrolar da Guerra Fria durante a década de 1980, percebemos o retorno das principais bandeiras do auge do conflito, como o exacerbado anticomunismo, uma política bastante militarista e as trocas de acusações entre as nações.

Segundo Thomas McCormick, a bandeira da Guerra Fria já havia sido desfraldada em fins do governo de Carter nos últimos anos da década de 1970. Os motivos que fizeram esse embate ressurgir estão relacionados à sua política que via na ocupação soviética no Afeganistão, uma tentativa de expansão da URSS, e também por acusações aos soviéticos como forma de denunciar a violação dos direitos humanos naquele país.

No entanto, quem deu corpo à chamada “Nova Guerra Fria” foi o governo de Ronald Reagan, que introduziu um discurso militarista e uma política ofensiva em relação aos soviéticos. Em grande parte, essa política foi, como já afirmamos, uma forma de recuperar o prestígio e o poder dos EUA na política internacional, após a derrota do país na guerra do

Vietnã. Para Eric Hobsbawm, ao observarmos a década de 1980, não conseguiríamos entender essa política sem olhar para a questão do Vietnã, pois, de acordo com ele,

[...]a política de Ronald Reagan, eleito para a presidência em 1980, só pode ser explicada como uma tentativa de varrer a mancha da humilhação sentida demonstrando a inquestionável supremacia e invulnerabilidade dos EUA, se necessário com gestos de poder militar [...] (HOBSBAWM, 1995. P 244).

O autor aponta esta como a única explicação para a retomada da Guerra Fria. Concordamos com ele, no que diz respeito à existência do motivo, mas acreditamos que existem questões muito mais amplas do que a apontada pelo autor:

A cruzada contra o “Império do Mal” a que – pelo menos em público – o governo do presidente Reagan dedicou suas energias destinava-se assim a agir mais como uma terapia para os EUA do que uma tentativa de reestabelecer o equilíbrio de poder mundial. (HOBSBAWM, 1995. p. 245).

O governo Reagan precisava mostrar à sociedade estadunidense que o país poderia recuperar seu prestígio e lutar para manter sua hegemonia. No entanto, se ignorarmos as disputas dentro do cenário mundial, vendo-as apenas como uma forma de compensação interna, deixaremos de lado que essa luta pela hegemonia dos EUA realmente existiu durante a *Era Reagan*, sendo esta, uma opção do governo estadunidense, colocada em prática no jogo político das nações. As intervenções militares na América Latina e Oriente Médio exemplificam a realidade dessa luta e não apenas demonstrações de poder militar, já que havia objetivos concretos em se retomar a Guerra Fria.

Na realidade, se olharmos a situação a partir da perspectiva do sistema-mundo, veremos que a alternativa da militarização responde a diversos interesses pretendidos pelo governo de Reagan no campo econômico, no da política interna, no de se fortalecer na política externa e até mesmo no objetivo mais óbvio e, às vezes, esquecido, o de intimidar os soviéticos.

No que diz respeito à questão econômica, McCormick afirma que a área militar foi a escolha de Reagan para investimentos, com o objetivo de sair da crise. Seria uma espécie de setor chave que entraria em atividade e aos poucos iria ativando outros setores. No entanto, a alternativa não funcionou, pois a economia estadunidense se afundou mais em dívidas, o orçamento militar ultrapassou os limites financeiros do país e os demais setores da economia permaneceram travados. Houve um fenômeno contraditório: aumento dos lucros, sem

aumento da produtividade. Apenas o setor militar foi alavancado e o subsídio às indústrias militares gerava lucros que atraíam o capital antes voltado para o setor civil de produção<sup>40</sup>.

No campo político, Reagan teria uma compensação doméstica ao optar pela questão militar. Reagan detestava a URSS, se negava a dialogar com os governantes soviéticos e em seus discursos sempre chamava a atenção para o “perigo” que o “Império do Mal” representava. Ao utilizar um discurso que pregava a necessidade de se combater este “Império do Mal”, Reagan conseguiu convencer o Congresso – às vezes até utilizando pressões ou intimidações, como já afirmamos – a aprovar cada vez mais recursos para os gastos militares. Além disso, demonstrava para a opinião pública que os EUA haviam se recuperado do trauma do Vietnã.

Em adição, a retomada da corrida armamentista visava alcançar a superioridade estratégica sobre a URSS. Ao contrário do que afirmou Hobsbawm, havia a preocupação de conquistar uma posição de superioridade tecnológica em armamentos que permitisse uma folga para se poder aceitar negociações com a URSS. Além disso, conforme aponta Paulo Fagundes Vizentini, para os EUA, essa superioridade iria forçar a URSS a aumentar seus gastos com armamentos, o que provocaria um abalo na economia soviética. A percepção de que a URSS estava com sua economia em crise profunda foi fundamental no empreendimento estadunidense.

Durante os primeiros anos do governo Reagan, especificamente até 1985, a relação entre URSS e EUA se manteve tensa. Ele realizou diversas pressões sobre os soviéticos, incluindo as ofensivas militares em países periféricos. Aliás, para Walter LaFeber, toda a política externa de Reagan, foi observada partindo da constatação do conflito entre as duas superpotências. Os seus assessores e conselheiros, alguns como William Clark, conselheiro do National Security Council, não possuíam muitas experiências com política externa e geralmente não discordavam da decisão de Reagan de se impor sobre a URSS por meio da superioridade bélica. Além da pressão militar, os EUA se utilizaram de embargos econômicos para afetar a URSS. Estes embargos geravam uma contradição imensa na política de Reagan. O presidente havia prometido nas eleições, não intervir no mercado e no comércio internacional, pois de acordo com a sua noção de livre-mercado – defendida também por toda direita estadunidense –, o comércio se auto-regularia sem a intervenção do Estado. A partir dessa perspectiva, muitos acreditavam que ele não iria impor restrições a esse mercado.

---

<sup>40</sup> Cf. McCORMICK op.cit p.228



Entretanto, essa promessa cai por terra em 1981, quando após a Polônia impor a lei marcial, os EUA interromperam o fornecimento de alimentos para o país<sup>41</sup>.

Reagan caiu em contradição novamente, ao não permitir que os EUA fornecessem alta-tecnologia em extração de petróleo e gás aos países associados à URSS. No entanto, seus aliados na Europa e o Japão continuaram o fornecimento, alegando que, apesar de tudo, era muito mais seguro negociar o petróleo com os soviéticos do que com o explosivo mercado do Oriente Médio. Reagan então tentou pressionar esses países por meio da intervenção em suas políticas domésticas, o que gerou uma reação furiosa de seus aliados e um posterior recuo da posição dos EUA<sup>42</sup>.

Enfim, no plano externo, apesar do vai e vem de Reagan, seu governo de livre mercado e não intervenção no jogo econômico não possuiu grande efetividade. Se observarmos a questão dos subsídios militares, notaremos também que havia um hiato entre o seu discurso do *laissez-faire* e a prática política e econômica. Visto que a intervenção do governo, no que diz respeito aos incentivos à indústria militar, afetou o andamento da economia estadunidense de forma decisiva.

Uma das maiores insistências dos EUA no aspecto militar e que demandou investimentos colossais foi o SDI (Strategic Defense Initiative) apelidado e conhecido como “Star Wars”. Conforme supracitado, o projeto tinha o objetivo de construir um escudo antimísseis, monitorado por satélite, capaz de defender os EUA e seus aliados de possíveis ataques soviéticos. Os críticos de Reagan apontavam o alto custo do projeto – US\$ 1 trilhão – como um fator que agravaria o problema econômico e perpetuaria a não competitividade dos EUA no mercado mundial.

Além disso, analistas da área militar, criticavam que o “Star Wars” poderia disparar o gatilho da corrida armamentista, ao invés de obter a almejada superioridade que Reagan perseguia. Para eles, a força de um escudo militar, poderia fazer com que a URSS desenvolvesse uma forma de burlar o escudo por meio de múltiplos ataques, o que desencadearia uma guerra nuclear. LaFeber aponta que os *Reaganites*<sup>43</sup> falavam de forma frívola de uma guerra nuclear, banalizando algo considerado muito grave e perigoso.<sup>44</sup>

---

<sup>41</sup> Cf. LAFEBER op .cit. p.731

<sup>42</sup> Ibid

<sup>43</sup> Como eram chamados os membros da direita conservadora, os “neocons”, seguidores e defensores das políticas de Reagan.

<sup>44</sup> Ibid p. 708-709

Em contrapartida, o SDI era visto como uma solução militar para os próprios problemas econômicos e para apaziguar a opinião pública no plano interno. Segundo Thomas McCormick, a administração Reagan tinha o objetivo de estabilizar a corrida armamentista através do SDI. Para o governante, uma política, que muitos achavam ser o estopim para a nova corrida armamentista, geraria um controle sobre as ações militares da URSS, que permitiria a manutenção do intuito estadunidense de patrulhar a segurança mundial, sem se preocupar em forçar novos investimentos no setor militar. A existência do sistema defensivo ao invés de um ofensivo faria toda a diferença, neutralizando a ação soviética, os EUA poderiam finalizar a corrida nuclear que não seria sustentada por muito tempo pelo país.

Caso funcionasse, o “Star Wars” colocaria os EUA em posição estratégica superior à URSS. Contudo, mesmo que enfrentasse diretamente os soviéticos, em caso de conflito bélico em solo Europeu, ainda assim os EUA supunham que se encontrariam em superioridade, pois imaginavam possuir condições suficientes para conter e mesmo derrotar o Exército Vermelho<sup>45</sup>. Conforme já afirmamos, essa idéia somente foi possível a partir da percepção de que a URSS estava passando por sérios problemas.

Ainda no que diz respeito à relação dos EUA com a URSS, devemos nos atentar para as negociações acerca dos mísseis de alcance-intermediário. Durante o período da Guerra Fria, os EUA instalaram bases de lançamento de mísseis em diversos locais do globo. Ambos os lados possuíam bases instaladas em território Europeu e durante a década de 1980, Reagan instalou mísseis de alcance intermediário na Alemanha. No entanto, os próprios Europeus se viam numa situação complicada, visto que ao mesmo tempo em que eram aliados e protegidos pelas políticas militares dos EUA, eles viam a política estadunidense empurrar o foco do conflito para a Europa, o que transformaria o continente em campo de batalha<sup>46</sup>.

A posição geográfica dos EUA em relação à URSS asseguraria que a Europa seria um campo de batalha neutro, ou seja, oferecendo menos risco ao país, mas transformando-a num grande “cemitério”, em caso de um futuro conflito nuclear. Para os EUA, qualquer resultado obtido pelo “Star Wars” seria uma vitória, pois se os Soviéticos não reagissem à instalação dos mísseis, haveria superioridade política aos EUA, caso reagissem, de toda forma, teriam mísseis voltados para as cidades soviéticas que alcançariam seus destinos em minutos.

---

<sup>45</sup> Cf. McCORMICK op.cit p.229

<sup>46</sup> Ibid p. 224

Essa intensa militarização, somada a eventos como o abatimento de um avião de passageiros Sul-coreano, que sobrevoava o território soviético<sup>47</sup>, fez com que ambos os países chegassem a um nível de tensão comparado apenas com os dois anos de ápice da Guerra Fria, em fins dos anos 1940 e início dos 1950. Chegou-se a um ponto em que ambas as nações temiam por precipitações que gerariam um confronto de fato entre os países.

A partir desse momento, em especial na segunda metade da década de 1980, os EUA e a URSS decidiram optar por atitudes mais cautelosas. Reagan amenizou seu discurso e aceitou iniciar rodadas de negociações. Por outro lado, uma mudança decisiva ocorreu do lado soviético.

A ascensão do político soviético Mikhail Gorbachev, representou a virada nas relações entre EUA e URSS. Sua chegada ao poder em 1985 foi fundamental para mudar a perspectiva e alterar completamente o jogo político da Guerra Fria, após 40 anos de embates.

Mikhail Gorbachev liderou a URSS a partir de 1985, após o país perder dois líderes – Yuri Andropov e Konstantin Tchernenko – depois da morte de Leonid Brejnev em 1982. Gorbachev foi o primeiro líder soviético que não possuía conexão direta com o passado revolucionário<sup>48</sup>. Ele foi bastante lúcido em enxergar o engessamento político e econômico pelo qual a União Soviética estava passando.

No campo econômico, a URSS encontrava-se em um abismo. Sua economia altamente controlada, os gastos militares nas décadas anteriores, a ausência de um comércio significativo, uma baixíssima produtividade nacional das indústrias e das terras gerou dois problemas gravíssimos: (1) a estagnação econômica, com um grande atraso tecnológico em relação ao Ocidente e uma deficiência no setor de bens de consumo; (2) uma elite dentro de uma sociedade que se propunha igualitária, a qual fazia parte de uma extensa burocracia estatal, um mecanismo encontrado para ascender socialmente na URSS. A esse problema Gorbachev buscou uma saída na criação da Perestróica.

A Perestróica representava a abertura econômica da URSS, uma forma de injetar fôlego para recuperar a estilhaçada economia soviética. Gorbachev abriu o mercado soviético

---

<sup>47</sup> Em setembro de 1983, os soviéticos abateram o avião de passageiros South Korea 007, que matou 269 pessoas, incluindo alguns americanos a bordo. Os soviéticos alegaram que o avião havia desviado muito sua rota, e que ele fazia parte de uma missão estadunidense para observar instalações militares da URSS. Reagan rebateu, dizendo que não havia nenhuma missão para aquele avião, e mesmo que houvesse os soviéticos não possuíam o direito de abrir fogo contra um avião civil.

<sup>48</sup> Ibid p. 230

para investimentos externos e procurou fechar acordos comerciais com outras potências Europeias.

Politicamente, os soviéticos chegaram a um patamar em que a dinâmica interna era prejudicada pela ausência do debate político e a perpetuação de uma sociedade fechada e sem acesso para diferentes pontos de vista. Neste aspecto, Gorbachev elaborou e implantou a Glasnost, que significava transparência. A Glasnost serviu para devolver vitalidade política ao até então debate unilateral na URSS, buscando de forma controlada, abri-la para uma maior democratização no aspecto político<sup>49</sup>.

Ambos os problemas geraram corrupção e criminalidade. Os cargos no governo – no caso da URSS controlado pelo Partido – se tornaram moeda de troca e um objetivo de vida para muitos soviéticos. Quem tinha acesso a esses cargos, poderia alcançar privilégios inacessíveis para os demais cidadãos soviéticos. Além disso, existia um mercado negro e ilegal que possibilitava alguns soviéticos de terem acesso a bens contrabandeados de outros países, ou que demorariam muito para chegar às mãos da população, caso fossem requeridos pelos meios normais, excessivamente burocráticos.

Nesta perspectiva de abertura, no que diz respeito à questão militar, a relação EUA – URSS sofreu uma virada logo após a ascensão de Gorbachev ao poder. Primeiramente, Gorbachev teve a percepção de que os Estados Unidos não estavam vivendo um bom momento economicamente<sup>50</sup>, o que poderia ser fundamental para colocar fim na corrida armamentista e, por conseqüência, reduzir os gastos militares soviéticos.

O que se dá a partir daí é uma série de reuniões de cúpula, nas quais Gorbachev e Reagan rompem com as quatro décadas de tensões entre as nações. A princípio, a preocupação de Gorbachev era com a questão dos mísseis de alcance intermediário e com o SDI. No entanto, Reagan permaneceu irredutível no que diz respeito ao “Star Wars”. Na reunião de cúpula de Reiqueavique, na Islândia, em 1986, Reagan foi surpreendido com a proposta apresentada por Gorbachev. O líder soviético propôs a redução de 50% nos armamentos nucleares de ambas as superpotências em cinco anos, em troca da desistência do SDI por parte dos EUA. De acordo com McCormick, a proposta foi realmente surpreendente para a Reagan e sua equipe. Segundo LaFeber, Reagan permaneceu irredutível com relação ao “Star Wars”.

---

<sup>49</sup> Idem.

<sup>50</sup> LAFEBER op.cit.734

No entanto, a proposta de Gorbachev surpreendeu Reagan, que, em 1986, via o retorno de uma maioria democrata no congresso e o surgimento de um contexto pró-desarmamento. Desarmar os mísseis na Europa seria uma forma de contenção de gastos para Reagan, o que permitiria maiores investimentos na Strategic Defense Initiative<sup>51</sup>.

Um grande passo à frente no relacionamento entre os dois países se deu em 1987, na cúpula de Washington. Sem tocar no SDI, Reagan e Gorbachev concordaram em eliminar os mísseis de curto e médio alcance do território europeu, assinando o tratado de Mísseis de Alcance Intermediário, IMF (Intermediate-Range Missile Force). A eliminação de uma categoria inteira de mísseis teve um impacto político importante. Para os EUA, fortaleceu o discurso de que o programa SDI auxiliou a redução dos riscos na Europa. Para os soviéticos, o tratado teve um enorme significado, já que abriria caminho para os esforços de Gorbachev em restaurar a economia soviética por liberar recursos para os investimentos econômicos.

Fundamental para esse acordo foi a adoção, por parte de Gorbachev, da “opção Zero”, ou seja, de não avançar na corrida armamentista e desativar mísseis já existentes. Isso gerou um grande impacto para as relações entre EUA e URSS. Para os soviéticos, era a afirmação de que o país se retirava do posto de superpotência militar, fundamental para a liberação de recursos em uma URSS economicamente debilitada, o que, para os estadunidenses, representava o recuo com a SDI. Essa atitude de Gorbachev forçava os EUA a também se retirarem da corrida armamentista, gerando uma “dupla opção zero”, isto é, o recuo militar de ambas as partes, que culminou no IMF<sup>52</sup>.

McCormick nota uma percepção bastante perspicaz de Gorbachev para desistir de colocar o SDI na pauta de acordos com os EUA. Ele apostou que a direita estadunidense não iria obter êxito em implantar o SDI a tempo. A chegada de uma maioria de Democratas no congresso fez com que os conservadores não obtivessem uma base de apoio suficiente para a implantação do programa. Além disso, o SDI já havia gerado constrangimentos econômicos e dúvidas sobre sua efetividade. Gorbachev acertou em sua aposta de que os EUA não conseguiriam colocar o projeto em prática antes das eleições; e quem quer que fosse o sucessor de Reagan não insistiria na idéia.

A partir daí iniciava um momento de uma Nova Détente na Guerra Fria, colocando abaixo a política militarista de Reagan aos poucos, pressionada também pelas perdas

---

<sup>51</sup> Cf. MCCORMICK op. cit p. 224)

<sup>52</sup> Ibid., p.233

econômicas. O recuo da URSS no Afeganistão, em troca de um proporcional recuo dos EUA e o apoio das duas superpotências à decisão da ONU de cessar-fogo nos oito anos de Guerra do Irã-Iraque demonstraram uma melhora na relação EUA – URSS e um gradual esfriamento das disputas.

### 1.3.2 O BARRIL DE PÓLVORA: EUA E O ORIENTE MÉDIO. QUESTÕES SOBRE O AFGANISTÃO E A GUERRA IRÃ-IRAQUE.

Cabe-nos atentar para um importante foco da política externa de Reagan, o Oriente Médio, com uma análise das questões do Afeganistão e da Guerra Irã-Iraque. O caso do Afeganistão, intimamente ligado à disputa com a URSS e a Guerra Irã-Iraque, se relaciona com o interesse dos EUA em uma área petrolífera de grande interesse estratégico para o país e de combate a um antiamericanismo promovido pelo fundamentalismo islâmico.

Sublinhamos desde já que eles não foram os dois únicos conflitos, nos quais os EUA se envolveram na região. Poderíamos citar também o acirramento dos conflitos entre Israelenses e Palestinos, a questão da Líbia, do Egito. No entanto, a análise seria demasiadamente extensa, principalmente, no que diz respeito ao primeiro problema (Israelenses e Palestinos).

O problema com o Afeganistão inicia-se ainda em fins do governo Carter, quando os soviéticos ocuparam o país e os EUA responderam com o apoio aos rebeldes islâmicos. Para LaFeber, o Afeganistão foi uma nação chave da Doutrina Reagan e, talvez, onde a doutrina atingiu o maior sucesso<sup>53</sup>. Além disso, devemos ter uma atenção especial a esse contexto, já que no filme *Rambo III* (*Rambo III, 1987*) existem inúmeras representações acerca dessa questão, associando principalmente o Afeganistão à ameaça comunista e à luta dos EUA para expandir seus ideais de liberdade, conforme veremos no capítulo 3.

O fomento à guerra no Afeganistão se dava por intermédio do suporte militar e financeiro para os Mujahedin<sup>54</sup>. Esse apoio possibilitou um avanço significativo dos rebeldes, de forma que 115.000 soldados soviéticos não conseguiam ter o controle sobre o país. Em 1987, mais de 40.000 soviéticos já haviam sido mortos nas mãos dos rebeldes Mujahedin<sup>55</sup>.

---

<sup>53</sup> LAFEBER op. cit. p. 716

<sup>54</sup> Nome dado àquele guerreiro que luta em nome e em defesa do Islã.

<sup>55</sup> Idem

Gorbachev havia apoiado a invasão quando ela ocorreu, no entanto, quando assumiu o comando da URSS, percebeu que o conflito estava sugando os recursos necessários para as reformas que ele almejava. Em 1988, ele resolveu retirar as tropas soviéticas, mas manter um regime pró-soviético no país.

Muito mais complicado e com sérias conseqüências para a administração, Reagan foi a atuação do país em relação ao Irã. Em fins da década de 1970, vários grupos do Iranianos combatiam a ditadura liderada pelo Xá Reza Pahlev, no entanto, após a sua derrubada e a ocorrência de lutas pela sucessão do governo, os fundamentalistas islâmicos de vertente Xiita, chegaram ao poder, liderados pelo Aiatolá Khomeini, realizando a Revolução Iraniana. Os fundamentalistas contrariavam os interesses estadunidenses com a obstinada rejeição dos valores ocidentais. Além disso, elegeram os EUA como o principal inimigo do Islã. Paulo Fagundes Vizentini aponta que a Revolução Iraniana foi a que mais afetou as estratégias dos EUA no Oriente Médio.

Em 1980, o governo muçulmano de tendência sunita do Iraque atacou o Irã liderado pelo xiita Khomeini. Os EUA eram claramente mais simpáticos aos Iraquianos, no entanto, adotaram a neutralidade estratégica no conflito Irã-Iraque. Os países possuíam um equilíbrio militar e Reagan tinha a consciência que nenhum dos dois lados poderia derrotar o outro. Entretanto, apesar da neutralidade adotada, Reagan procurou auxiliar os dois lados, para manter o equilíbrio de poder na região<sup>56</sup>. Ele esperava que o Irã afundasse sua economia com a guerra, mas possuía a esperança de que após a morte de Khomeini, o país teria um líder que possibilitasse a reaproximação com os EUA. Além disso, manter o duplo auxílio impediria os soviéticos de apoiarem um dos dois lados<sup>57</sup>.

Todavia, essa questão do Irã era um problema da política externa que após decisões secretas da administração Reagan, se tornou um problema interno e gerou um constrangimento para o governo com o chamado escândalo Irã – Contras. Em seu discurso, Reagan sempre declarava que não se intimidava pela ação de terroristas, condenando a ação de Carter em 1979, que negociou com os Iranianos para a libertação de reféns estadunidenses. No entanto, em 1985, terroristas iranianos fizeram vários estadunidenses como reféns, incluindo membros da CIA e do Departamento de Estado. A administração Reagan, negociou secretamente a venda de armamentos dos EUA para o Irã, realizada pela intermediação de

---

<sup>56</sup> No caso do Irã, essa ajuda se dava de forma oculta, clandestina. Cf. MCCORMICK, 1995, p.223

<sup>57</sup> Ibid.

Israel. Várias transações envolvendo mísseis foram realizadas, mas os resultados foram pífios e após 14 meses, os EUA tiveram reféns libertados, mas outros estadunidenses logo eram feitos reféns.

Em novembro de 1986, um jornal Libanês revelou o esquema de comércio. Não bastasse isso, nos EUA, o procurador geral Edwin Meese revelou a descoberta do destino do dinheiro obtido com a venda das armas: o auxílio ao CONTRAS, na Nicarágua, um grupo paramilitar de direita montado com o auxílio dos EUA para o combate aos Sandinistas, de orientação esquerdista, como veremos ao tratarmos da política externa dos EUA na América Latina. A ajuda não seria problema se, em 1984, o congresso não houvesse proibido o auxílio ao referido grupo.<sup>58</sup>

O problema externo, então, volta-se para dentro do país, e gerou o que se chamou de escândalo Irã-CONTRAS. Em 1987, instauraram-se comissões de investigação no Congresso e na Casa Branca, com sessões televisionadas para todo o país. Chegou-se a conclusão de que um dos diretores da CIA, William Casey, foi quem elaborou o esquema agindo em missões secretas, comandadas pelo Tenente Coronel Oliver North, um dos conselheiros do National Security Council.

Segundo LaFeber, Casey morreu de um tumor no cérebro meses antes de testemunhar, North negou a participação do presidente no esquema e este também negou sua atuação, mas o escândalo manchou a imagem de Reagan. Contudo, a guerra Irã-Iraque prosseguia e os Estados Unidos deram um fim à sua “neutralidade”, quando o Irã ameaçou o Kuwait, um dos maiores produtores de petróleo do Oriente Médio. Este era pró-Iraque e os EUA interferiram com o objetivo de manter aberto o caminho do petróleo Kuwaitiano para o Golfo Pérsico, mas não imaginava a dificuldade para conseguir proteger os navios petroleiros do Kuwait e derrotar o Irã. Essa ação demandou 41 navios de combate estadunidenses e o gasto de 10 milhões de dólares por dia de guerra, para manter aberto o caminho do petróleo do Kuwait, como aponta LaFeber.

A política estadunidense em relação ao Oriente Médio, ainda demandou outros esforços, conforme já afirmamos. No entanto, aqui debatemos apenas estas duas questões, como forma de exemplificar a política para o Oriente Médio, já que são de suma importância no contexto dos EUA naquele momento.

---

<sup>58</sup> Cf. LAFEVER p. 728)



### 1.3.3 O CONTROLE DA VIZINHANÇA: POLÍTICA EXTERNA DOS EUA NA AMÉRICA LATINA (NICARÁGUA E EL SALVADOR).

Um enfoque bastante importante da política externa de Reagan em seus aspectos militares se desenvolve na América Latina. A atuação dos EUA na região foi um dos principais enfoques da atuação da Doutrina Reagan e seu intuito de combater a esquerda nos países periféricos, principalmente, nos casos da Nicarágua e El Salvador, duas prioridades dos objetivos “democráticos universais” de Reagan.

Conforme já debatemos, a Nicarágua foi objeto de investigação no escândalo Irã-CONTRAS. No entanto, o debate acerca da intervenção estadunidense no país iniciou muito antes. A Nicarágua era um dos focos centrais da doutrina Reagan. A luta de Reagan era para derrubar o governo, no poder desde 1979, quando o movimento do qual os sandinistas eram os principais protagonistas, depôs a ditadura de Somoza. Os Sandinistas pretendiam realizar reformas estruturais na política e economia, incluindo a idéia de afastar os EUA da intervenção em assuntos internos ao país.

O governo Reagan financiou o CONTRAS, cujos membros foram treinados na Flórida. Essas operações de treinamento consumiram US\$19 milhões do orçamento da CIA e muitos dos líderes do CONTRAS eram remanescentes da ditadura Somozista. Reagan tratava-os como heróis, mas segundo LaFeber, denúncias do jornal Boston Globe revelaram que o grupo chamado de “freedom-fighters” pelos Reaganites, na realidade, destruíam infraestruturas na área da saúde Nicaraguense e matavam mulheres e crianças em suas ações.

A questão foi bastante debatida no interior da administração Reagan, muitos analistas, principalmente no Departamento de Estado achavam que seria menos dispendioso e mais eficiente se os EUA controlassem o poder dos Sandinistas por meio de negociações diplomáticas. Mas, a CIA, o Pentágono e setores civis na Casa Branca eram favoráveis a uma escalada militar.

Após muito debate e o aumento do auxílio financeiro ao CONTRAS, a CIA assumiu a questão e mobilizou ações para minar a infraestrutura portuária e aeroportuária da Nicarágua. Assim, o Congresso respondeu com a proibição do envio de ajuda ao CONTRAS<sup>59</sup>. Naquele momento, pesou a questão econômica e a ineficácia em realmente manter o controle político na Nicarágua.

---

<sup>59</sup> Cf. LAFEBER p.721)

O CONTRAS foi contido pelos Sandinistas nos campos da Guatemala. Após isso, se realizaram eleições democráticas em 1984, levando ao poder o sandinista Daniel Ortega. Este endureceu sua política, implantando a Lei Marcial e fazendo 4.000 prisioneiros políticos.

Sem um rumo claro a ser tomado, Reagan continuou a pressionar o Congresso por ajuda ao CONTRAS e, após não obter o apoio político para essa finalidade, recorreu à negociação secreta de armas com o IRÃ, como forma de conseguir recursos para financiar seus aliados na Guatemala. Essa operação acabou desembocando no escândalo Irã-CONTRAS, conforme observamos anteriormente.

Mesmo com uma iniciativa de paz, em 1987, encabeçada por Oscar Arias Sanches, presidente da Costa Rica, Reagan e seus aliados ainda insistiam na manutenção de tropas lutando contra os sandinistas. A proposta de paz envolvia quatro itens importantes: cessar-fogo na região, o corte da ajuda externa às forças rebeldes, o compromisso das nações de se mobilizarem em torno de um pluralismo político e os diálogos e negociações entre governos e rebeldes, especialmente, na Nicarágua e El Salvador, que também foi uma das principais questões na política externa dos EUA.

El Salvador viveu sob o fogo da guerrilha de esquerda da FMLN<sup>60</sup> e de esquadrões da morte de direita. Reagan e seus aliados imaginaram que liquidariam com facilidade o enfraquecido movimento esquerdista, parcialmente financiado pelos soviéticos. Washington via em El Salvador, uma oportunidade de demonstrar seu poder para os soviéticos. No entanto, após o investimento dos EUA no treinamento de Salvadorenhos, essa política parecia começar a naufragar. O número de focos da guerrilha havia se multiplicado.

A aproximação estadunidense fez apressar as eleições, que levou ao poder facções dos esquadrões da morte de direita, por meio de um pleito fraudulento que foi cancelado e refeito em 1984, supervisionadas pelos EUA e com o investimento de US\$1,5 milhão dos fundos da CIA. O governo estadunidense trouxe um nome próximo aos Salvadorenhos e simpático aos EUA, José Napoléon Duarte<sup>61</sup>.

Duarte se esforçou para segurar a economia do país e iniciou reformas com a distribuição de terras aos camponeses, que logo foi barrada, quando os beneficiários desse programa começaram a ser mortos pelos “esquadrões da morte”. A FMLN desencadeou uma

---

<sup>60</sup> FMLN é uma frente de esquerda surgida da junção de vários movimentos da esquerda salvadorenha na década de 1970. A sigla significa *Farabundo Martí para la Liberación Nacional*, em homenagem à Farrabundo Martí, o fundador do Partido Comunista Salvadorenho, morto em 1932.

<sup>61</sup> Ibid. p. 720

série de atentados após perder terreno pela entrada de armamentos estadunidenses no país. Duarte perdeu o controle da situação, a guerra se intensificou, e os grupos de direita ligados aos esquadrões da morte venceram as eleições de 1988, aumentando a matança em El Salvador, agora sem a presença dos EUA, mas com a proposta de paz feita por Oscar Arias Sanches.

A presença dos EUA na América Latina serviu para que Reagan demonstrasse claramente as intenções dos EUA em relação à região para o restante do mundo, pois sua importância estratégica era fundamental. Observa-se que, para ele, era imprescindível que a difusão dos ideais da democracia estadunidense começasse pelos vizinhos dos EUA. Além das questões militares, Reagan defendeu de forma veemente, a realização de mudanças econômicas, conhecidas popularmente por “*Reaganomics*”.

#### **1.4 DE *REAGANOMICS* AO NEOLIBERALISMO: AS POLÍTICAS ECONÔMICAS DA ERA REAGAN**

No campo econômico, a política de Reagan, tinha como base medidas que visavam a desregulamentação do mercado, o corte de impostos e a redução dos gastos públicos, principalmente, o corte de despesas com serviços básicos da sociedade. Nesse contexto, entrava em ação o Neoliberalismo. Este foi a corrente de pensamento que dava suporte às políticas econômicas dos conservadores, tanto nos EUA quanto na Europa. Os políticos estadunidenses defendiam essas políticas, remontando também a antigos ideais da nação, associados ao trabalho e ao esforço individual como formas de se alcançar a riqueza coletiva para a sociedade. Em geral, esses ideais provém desde a expansão das fronteiras estadunidenses no século XIX, atribuída pelos governantes e pela memória da população a um espírito empreendedor e destemido.

De acordo com Rubin Santos Leão de Aquino, as ideias do Neoliberalismo retomam em grande parte as do liberalismo clássico do século XVIII, defendido principalmente por pensadores como Adam Smith –evocando a ideia da Mão Invisível<sup>62</sup> - e David Ricardo.<sup>63</sup> No

---

<sup>62</sup> Para Smith o individualismo e o mercado sem interferência do estado geração de riquezas, supostamente seriam as bases para a prosperidade de uma sociedade e para a “riqueza das nações”. Para ele a distribuição dessa riqueza ocorreria por uma “mão-invisível, que supostamente baratearia os produtos, aumentaria os lucros, permitindo mais trabalho e produtos com menores preços, fazendo com que eles chegassem a todos os

entanto, a ascensão dessas ideias na década de 1980 é inspirada por economistas como Friedrich August Von Hayek defensor do liberalismo desde a década de 1940, um austríaco naturalizado britânico, que na década de 1950 se torna professor da Universidade de Chicago, formando a chamada “Escola de Chicago”, que contou com os alemães Karl Popper e Ludwig Von Mises, os franceses Maurice Allais e L. Baudin e o estadunidense Milton Friedman. Para termos uma ideia da aclamação e da adesão que a ideia começa a ganhar no mundo todo desde meados da década de 1970, Friedman foi contemplado com o Prêmio Nobel da Economia em 1976, dando os sinais do início dessa ascensão.

Aquino aponta que o surgimento do neoliberalismo ocorre de forma a derrubar o Welfare State, ou “Estado de Bem Estar Social”, o autor elenca as principais diretrizes do Neoliberalismo:

Os seus adeptos defendem a redução ao máximo do papel do Estado na regulação da economia, a privatização das atividades econômicas, o combate à inflação mediante ao controle dos salários e a redução dos gastos públicos, sobretudo na educação e previdência social, o livre-ingresso de capitais e mercadorias estrangeiras e a não intervenção do Estado na fixação dos preços, sujeitos exclusivamente ao livre jogo do mercado. (AQUINO, 2004, p.612)

Essas ideias inspiraram as alas mais conservadoras do mercado a adotarem o ideal do “*laissez-faire*” como o principal tópico na agenda conservadora do mundo todo em fins da década de 1970. Para Perry Anderson, o contexto da década de 1970, com crises econômicas no ocidente, fazem propiciar a ascensão dessas idéias e sua incorporação em políticas econômicas de inúmeros governos. Entretanto, de acordo com Anderson, a primeira experiência neoliberal não ocorreu nos EUA, de Reagan, nem na Inglaterra, de Thatcher, mas na ditadura Chilena de Augusto Pinochet. Demonstrando, segundo o autor, que liberalismo e

---

segmentos da sociedade. Suas idéias são exaltadas por muitos, ainda hoje, em geral adeptos desse neoconservadorismo. No entanto se deixam levar por um anacronismo. Já que Adam Smith escreveu em no século XVIII, quando as manufaturas estavam se consolidando, por isso os que lutavam pelo desenvolvimento dessas manufatura, buscavam combater com veemência o Mercantilismo, uma política Absolutista que controlava a economia com leis bastante rígidas e uma regulamentação bastante complexa que impedia as manufaturas de se aprimorarem

<sup>63</sup>AQUINO, Rubim Santos Leão de. Neoliberalismo. In: TEIXEIRA DA SILVA, Francisco Carlos et. all (org.). *Enciclopédia de Guerras e Revoluções do Século XX: as grandes transformações do mundo contemporâneo: conflitos, cultura e comportamento*. Rio de Janeiro: Elsevier, 2004.

democracia são práticas muito distintas, ao contrário da argumentação de muitos de seus defensores.<sup>64</sup>

Os Republicanos, por intermédio de Reagan, incorporam essas ideias; Reagan foi uma figura que representava um modelo de estadunidense que pudesse exprimir os ideais do partido naquele contexto: um conservador anticomunista, sempre empenhado em políticas voltadas em prol das grandes corporações e bancos através do corte de impostos, com a implementação do estado mínimo e de políticas que privilegiavam a liberdade econômica, mas com discursos sempre voltados para uma classe média branca estadunidense e comprometido com a retomada do empenho militar dos EUA.

A eleição de Reagan representa para a economia estadunidense uma mudança nas diretrizes econômicas. Pelo menos no discurso, preza-se por tentar colocar em prática uma série de medidas do governo, com o intuito de desregular a economia. As medidas são tomadas, no entanto, os resultados, muitas vezes, são questionáveis para a sociedade. Apesar da euforia de executivos de alto escalão em empresas, do mercado de ações e dos acionistas, a população continuou sofrendo uma forte recessão. Assim que assumiu a Casa Branca, Reagan passou a colocar em prática as propostas de desregulamentação da economia estadunidense, lançando seu programa de corte de impostos. Em 1981, realizou uma revisão na Lei Federal dos Impostos, criando um clima favorável aos investimentos para os proprietários de empresas e acionistas<sup>65</sup>.

Além disso, as políticas de Reagan destruíram os pilares das políticas de “Bem estar social”, que, em geral, abrangiam as camadas mais baixas da sociedade. O argumento era o de reduzir o papel do estado na economia, a qual deveria ser conduzida pelos indivíduos, afirmando que as políticas de “bem-estar social” consumiam uma soma muito alta nos cofres do governo e que, por isso, o melhor era cortá-la. Assim, sob a mesma alegação orçamentária, desregulamentou o sistema de saúde do país.

Esse corte de impostos vem associado a uma política voltada para favorecer os negócios. O ramo empresarial era privilegiado por Reagan, que o considerava portador de um espírito empreendedor, o qual promoveria a riqueza coletiva baseada nos valores individuais. Chris Jordan, ao tratar de como a política econômica do governo Reagan influenciou a criação

---

<sup>64</sup> Cf. ANDERSON, Perry. Balanço do Neoliberalismo. In: SADER, Emir & GENTILE, Pablo (org.). Pós-neoliberalismo: as políticas sociais e o Estado Democrático. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1995. p. 11.

<sup>65</sup> Cf. JORDAN op. cit. p.35

de uma nova estrutura econômica para o cinema Hollywoodiano, afirma que a ênfase nos empresários em seu governo foi realmente grande, muitos fazendo parte inclusive da elaboração dessas políticas, se destacando como “policymakers” da *Era Reagan*, revelando que

Grupos de estudo conservadores, financiados por grandes corporações proliferaram durante os anos 1970 como um grande negócio procurado para formular estratégias políticas e econômicas que poderiam ser lançados como *policymakers* durante um período de ascendência do conservadorismo político e sentimento pró-negócios. Os líderes desses grupos eram, em muitos casos, nomeados a cargos de *policemakers* na administração Reagan, após a eleição do presidente para a Casa Branca. (JORDAN, 2003, p. 35)<sup>66</sup>

Jordan exemplifica com o caso do economista Martin Feldstein:

Por Exemplo, em 1982, Reagan nomeou Martin Feldstein, professor de Economia da Harvard e líder do National Bureau of Economic Research de 1978 a 1982, para presidir o Council of Economic Advisers. (JORDAN, 2003, p 35).<sup>67</sup>

A *Era Reagan* foi marcada, acima de tudo, pela euforia das empresas e pelo culto ao mercado e aos negócios. O individualismo, associado a valores morais e ao ideal do espírito empreendedor, já bastante difundido na sociedade estadunidense, ganhou maior vigor. Esses valores possuem, conforme já afirmamos, raízes em mitos do passado estadunidense, remetendo a ideais presentes na expansão das fronteiras dos EUA, logo após a Guerra de Secessão – ocorrida entre 1861 e 1865 – combinados com ideias que Jordan chama de “*Ética Protestante do Sucesso*”. Jordan afirma que essa ética associava a conquista de novos territórios a uma moral que combinava empenho e bravura com elementos religiosos, enfatizando que uma disciplina moral branca seria fundamental para transformar a sociedade estadunidense, que baseada no esforço individual, traria recompensas e dádivas.

---

<sup>66</sup> Tradução Livre do autor: “Conservative think tank funded by large corporations proliferated during the 1970s as big business sought to formulate political and economic strategies that could be pitched to conservative policymakers during a period of ascendant political conservatism and pro-business sentiment. The leaders of think tank groups were in several cases appointed to policymaking positions in the Reagan administration upon the president’s election to the White House.”

<sup>67</sup> Tradução livre do autor: “For example, in 1982 Reagan appointed Martin Feldstein, professor of economics at Harvard and leader of the National Bureau of Economic Research from 1978 to 1982, to chair his Council of Economic Advisers.”

Esses valores retornaram com força total na *Era Reagan*, pois coincidiam com o espírito de empreendedorismo que as políticas neoliberais buscavam conquistar. Reagan explorou essas ideias e procurou enfatizar o valor individual dos estadunidenses como o grande caminho a ser seguido para salvar a economia. A figura dos Yuppies<sup>68</sup>, como exemplos de cidadãos bem sucedidos, criou uma imagem que se espalhou com força na sociedade estadunidense, ajudando a difundir essa cultura empreendedora, a do “self-made man”. A mídia, incluindo o cinema, adotou uma perspectiva de enaltecimento dessa cultura, glamourizando a figura dos funcionários dos escritórios de empresas, com um ar jovem e bem sucedido.

As “*Reaganomics*” trouxeram consigo alguns ideais que visavam ao livre mercado e a redução de gastos que reduziriam o déficit do orçamento público. No entanto, a interferência de Reagan em questões econômicas de outros países, conforme já ressaltamos, e o contínuo aumento dos gastos militares em níveis astronômicos demonstram que nem tudo o que se vê no discurso funciona na prática.

Como fora afirmado, Reagan defendeu de forma veemente os ideais de livre-mercado, de desregulamentação econômica, com a propagação do ideal neoliberal, mas, na prática, foi possível observar as suas contradições. Ao contrário do que procuraram afirmar os defensores da política *reaganista*, o livre mercado não deu conta de suprir as necessidades econômicas do país. Conseguiu aumentar a taxa de lucro em curto prazo, mas não modificou a produtividade no setor civil e nem resolveu os problemas de déficit orçamentário e comercial do país.

A implementação política de desregulamentação *reaganista* ocorreu no plano interno, gerou lucros e aquecimento do mercado em curto prazo, mas, segundo McCormick, não deu conta de suprir as necessidades econômicas do país e não solucionou os principais problemas em longo prazo, como a baixa produtividade no setor civil, o déficit orçamentário e a questão da dívida externa, visto que os EUA haviam se tornado o país com a maior dívida externa mundial. A insistência em não cortar gastos militares, ao contrário, aumentando o orçamento voltado ao desenvolvimento armamentista, levou ao crescimento exacerbado dos déficits orçamentários e comerciais.

---

<sup>68</sup> Jovens empreendedores que galgavam altos cargos nas empresas e possuíam uma postura agressiva de encarar o mercado.

Em adição a isso, na prática, a política de Reagan não deixou o mercado livre da intervenção do Estado, pois, ao contrário do que apontam hoje, os saudosistas daquela política, a administração Reagan foi extremamente presente na economia, principalmente, no que diz respeito aos subsídios estatais ao setor militar. Conforme já apontamos, essa intervenção afetou decisivamente o restante da economia dos EUA. Além disso, os embargos econômicos realizados como forma de pressão política a países considerados adversários, implica o controle sobre o mercado interno, pois proíbe os produtores estadunidenses de realizarem exportações a essas nações.

Ao olharmos para o passado dos EUA, veremos que a realidade foi bem distinta dos princípios do *laissez-faire*. Sidnei Munhoz aponta que a associação do sucesso dos EUA como potência econômica com políticas de livre-mercado é um mito. Para o autor, essa ideia se desfaz com um olhar mais aprofundado, apontando que

regra geral, o imaginário popular tem sido povoado por mitos que explicariam a história de sucesso da excepcional jornada estadunidense. Um desses mitos associa o grande desenvolvimento da economia daquela sociedade às virtudes e à superioridade da livre iniciativa. Entretanto uma análise mais acurada das evidências históricas demonstra que, nos Estados Unidos, apenas de forma tardia se construiu aquilo que se convencionou chamar de livre mercado. (...) . O desenvolvimento industrial dos EUA no transcorrer do século XIX está sobremaneira associado à sistemática intervenção do Estado na economia. Setores basais da economia do país, como o siderúrgico, o de transportes e o energético, entre outros, puderam contar com a mão amiga do Estado a lhes proteger. Ao mesmo tempo, os seus concorrentes estrangeiros encontraram nesse mesmo Estado um braço de ferro do Estado a lhes restringir e a lhes dificultar o acesso ao mercado estadunidense. (MUNHOZ, 2009. P.245-258)

No que interessa ao presente trabalho, cabe-nos ressaltar que esse panorama econômico é importante para a compreensão de algumas questões do nosso trabalho, já que a política econômica do governo Reagan influenciou diretamente os desdobramentos do cinema Hollywoodiano nos anos 1980. Entre essas medidas, estão a redução dos impostos e a abertura dos EUA para o mercado externo, possibilitando o investimento de empresas na compra e fusões de estúdios e empresas de comunicação – Rádios, TV a cabo e Jornais.

As políticas econômicas de Reagan fomentaram a participação dos estúdios em grandes conglomerados de corporações multinacionais do entretenimento. O cinema passou a se integrar de modo horizontal e vertical. Dessa forma, Reagan, mais uma vez, realiza políticas em prol dos grandes estúdios de Hollywood.



Por fim, é importante ressaltar que muitas das situações que citamos podem ser comparadas com eventos da atualidade, principalmente, no que diz respeito à política dos EUA, no contexto pós 11 de setembro. Diversas questões referentes ao contexto da década de 1980, que procuramos tratar neste capítulo, se relacionam com eventos atuais. Algumas delas permitem que busquemos as raízes durante a *Era Reagan*, que lançou bases para muitos elementos das políticas externa e doméstica existentes até os dias de hoje.

No plano militar, podemos ressaltar a o enfoque no Oriente Médio e na atenção dos EUA à essa região. Dos anos 1980 até o momento presente, a preocupação e as ações do país em relação a essa região aumentaram ainda mais. Além disso, recentemente, o governo do Presidente democrata Barack Obama reascendeu um debate de bastante efervescência na *Era Reagan*, envolvendo a ausência na sociedade estadunidense atual de políticas de assistência social. A proposta de Obama visou aprovar uma ampliação do sistema de saúde dos EUA, remetendo diretamente ao governo Reagan, pois em seu combate às políticas de “bem-estar social”, esfacelou o sistema de saúde estadunidense.

No que diz respeito ao presente trabalho, a compreensão desse contexto é extrema importância para nossa sequência, visto que observaremos o contexto do cinema estadunidense na década de 1980, influenciado por diversas políticas de Reagan, no que diz respeito às questões militares, econômicas, culturais e políticas.

## 2

### **SINERGIA, GUERRA E MILHÕES DE DÓLARES: Hollywood na década de 1980 e o Reaganismo no cinema.**

Até o momento, discutimos exclusivamente o contexto dos Estados Unidos no governo Ronald Reagan e realizamos uma sucinta análise de sua trajetória política antes de se tornar presidente da república, como forma de compreendermos melhor a importância dele como uma figura política e, principalmente, sua relação estreita com os estúdios Hollywoodianos.

É claro que a ligação de Reagan com os estúdios não é o único fator explicativo das mudanças sofridas pelo cinema estadunidense na década de 1980. A política econômica nacional implementada influenciou o cinema, bem como outros setores, acelerando grandes mudanças estruturais, motivadas principalmente por razões econômicas e políticas que levam a uma nova configuração dos estúdios como parte integrante de corporações multinacionais do ramo do entretenimento.

Dessa forma, conforme aponta Chris Jordan, o cinema na *Era Reagan* é produto de uma interseção de mudanças que envolve não somente o “policymaking” governamental, mas também, mudanças na forma e no conteúdo do cinema Hollywoodiano e na cultura estadunidense. Questões muito amplas para serem atribuídas apenas à influência de um homem.

No entanto, Jordan aponta que a chegada dos republicanos à Casa Branca interfere na relação entre política governamental, mudanças nos padrões de propriedade de empresas e da estrutura de Hollywood, bem como na construção de narrativas alinhadas com essa ética do sucesso. Segundo o autor, vários desses elementos, sempre existiram na sociedade estadunidense, mas em contextos e direções diferentes. A Era Reagan foi marcada por aglutinar esses valores em um só tempo e em uma mesma direção.

No presente capítulo analisaremos o contexto específico do cinema na década de 1980, a partir da premissa de que, como qualquer outro campo da sociedade, ele se relaciona com o contexto histórico no qual atua. Porém, como em outros campos, possui suas especificidades, por isso a trajetória do cinema é regida pela articulação entre suas características próprias e o contexto histórico no qual ele está inserido.

No tecido social, contamos com uma rede complexa de elementos e de ideias, que, muitas vezes, entram em conflito umas com as outras. No cinema, também contamos com posicionamentos distintos dentro de um mesmo campo. Douglas Kellner alerta para o cuidado que deveremos ter ao observarmos as produções de Hollywood<sup>69</sup>. Assim como na sociedade, diferentes interesses disputam espaço, o que, em geral, envolvem poder e abarcam a busca da hegemonia de uma ou outra vertente.

Para Kellner, devemos levar em conta que o cinema não é composto por um posicionamento pré-definido. É um campo sujeito aos debates existentes na sociedade, os quais geralmente acabam sendo levados para a narrativa fílmica. Por isso, o cinema se compõe de distintas matrizes ideológicas, referentes a essa sociedade, disputando o vigor de uma ou de outra representação social<sup>70</sup>

Douglas Kellner desenvolve uma análise na qual propõe um olhar panorâmico sobre o que chama de *cultura da mídia*. Ele aponta que as teorias não existem para se “digladiar”, mas

---

<sup>69</sup> Cf Kellner. op. cit. Esse conceito também é aplicado para outros campos da “cultura da mídia”, tais como rádio, televisão, jornais, revistas, entre outros.

<sup>70</sup> Debateremos este conceito com mais afinco no capítulo 3

para serem combinadas em cada caso específico. O autor indica em sua obra, o uso de uma teoria multiperspectívica, visando combinar ideias diferentes para cada caso analítico<sup>71</sup>.

Kellner propõe que estas teorias sejam aplicadas de modo a permitir que se equilibre a visão das relações de poder existentes na “Cultura da Mídia”. Ou seja, isso deve ser efetuado enfatizando o poder de persuasão existente nos produtos dessa cultura, mas sem supervalorizá-lo, a ponto de desprezar o espectador como um ator social. O cinema se situa como um dos elementos da *cultura da mídia*, caracterizada por elementos distintos, que possuem em comum, o fato de pertencer a um sistema de meios de comunicação e de entretenimento. Para o autor, este último jamais é algo inocente e produzido somente com o intuito de divertir, mas se constitui como um campo de disputas por posições distintas, envolvendo interesses políticos, econômicos e sociais.

Kellner obtém sucesso ao apontar o caráter heterogêneo dos elementos que compõem a mídia. O autor foge das visões monolíticas e problematiza o tema em acordo com as complexidades que envolvem a sociedade, na qual a mídia é um dos elementos centrais. No entanto, muitas vezes, não esclarece de que forma esse olhar “multiperspectívico” pode ser trabalhado em cada caso específico<sup>72</sup>, mas realiza boas análises de objetos bastante distintos, como desenhos animados e propagandas de cigarros<sup>73</sup>.

O intuito de definirmos essa questão do cinema, utilizando o referencial de Kellner, se pauta em algumas observações, que faremos neste capítulo, acerca do contexto do cinema na década de 1980, no qual ele é um elemento social importante, com a incorporação de representações sociais conservadoras e em constante reprodução. Contudo, é também uma parte de um sistema que envolve diversos ramos do entretenimento, interligados por relações econômicas e sociais. Essas relações foram estabelecidas principalmente em um processo de fusões e aquisições dos estúdios na década de 1980 e a introdução de novas tecnologias auxiliares, como a TV a cabo e o videocassete.

A partir desse contexto, discutiremos como ocorreram essas fusões e quais elementos políticos e econômicos foram fundamentais para esse fenômeno. Bem como os desdobramentos disso nas narrativas fílmicas e as consequências econômicas para a indústria

---

<sup>71</sup> Ibid, p.123.

<sup>72</sup> Realizamos a suposição de que Kellner talvez não possua a intenção de resolver esse impasse, mas apenas o intuito de lançar mão de uma alternativa teórica, na qual os pesquisadores não se coloquem em uma posição estanque e monolítica ao adotarem um corpo teórico-metodológico

<sup>73</sup> Além de sua rápida análise sobre a trilogia Rambo, Kellner pauta cada capítulo em enfoques sobre distintos objetos: como episódios do desenho animado “Beavis and Butt-head”; clipes, shows e músicas da Madonna, a cultura negra em filmes de Spike Lee, entre outras análises.

cinematográfica. Na sequência, voltaremos nosso foco para questões específicas sobre os principais gêneros privilegiados, tanto por um contexto político e econômico, quanto pela transformação do cinema em produto de uma indústria do entretenimento composta de outros produtos correlatos

Uma atenção especial de nossa análise será concedida a dois gêneros de filmes, o filme de “ação” e o filme de “guerra”, tendo em vista a especificidade dos filmes a serem analisados no capítulo três: Rambo (*First Blood*, 1982), Rambo II: a missão (*Rambo: First Blood part II*, 1985), e Rambo III (*Rambo III*, 1987), por se enquadrarem em elementos que os inserem em uma relação com ambos os gêneros. Por fim, realizaremos algumas considerações sobre a relação *Era Reagan* e cinema, observando as aproximações e os distanciamentos realizados pela indústria Hollywoodiana das perspectivas e ideias defendidas por Ronald Reagan. Em especial, isso será efetuado por meio da análise do individualismo exacerbado e da Nova Guerra Fria. Nesse percurso, o objeto de atenção será a diversidade de temáticas presentes nos anos 1980, utilizadas como elementos para se desenvolver as narrativas hollywoodianas.

Destacamos que essa divisão é apenas uma forma de facilitar a compreensão das principais questões. No entanto, aproximações e correlações entre um elemento e outro será inevitável – exemplo: correlacionar alguns gêneros que gozaram de prestígio devido às questões relacionadas à *Era Reagan* ou relacionados com a mudança na estrutura econômica dos estúdios – no decorrer de todo o capítulo.

## **2.1 O MUNDO É UMA COISA SÓ: O PROCESSO DE INTEGRAÇÃO VERTICAL E HORIZONTAL DE HOLLYWOOD. A MULTINACIONALIZAÇÃO DO ENTRETENIMENTO.**

No capítulo 1 destacamos como Ronald Reagan, desde o princípio de sua atuação política, foi conquistando influência e livre trânsito entre os altos executivos dos grandes estúdios. Os comitês de ação política, apontados por Jordan e mencionados no capítulo anterior, são um exemplo de como a classe empresarial apoiou e, muitas vezes, financiou a campanha de Reagan.

Além disso, pudemos observar a ascensão de um conservadorismo que defendia, no campo econômico, o neoliberalismo, baseado no princípio do *laissez-faire*. Essa perspectiva se expandiu a partir da segunda metade da década de 1970, não somente nos EUA, mas em outros países ocidentais.

Não podemos imaginar, contudo, que o setor cinematográfico tenha aderido aos ideais de livre mercado apenas em decorrência da relação com Reagan. Assim, como o restante da sociedade, o campo cinematográfico tem perspectivas difusas. Porém, no que diz respeito aos altos executivos, proprietários e associações que representam esses interesses, a defesa do livre mercado mostrou-se conveniente para os interesses da indústria do cinema desde outros tempos.

Além disso, essa prerrogativa mercadológica, sob o argumento da concorrência e a liberdade de escolha, serviu como um mecanismo para assegurar justamente o contrário, ou seja, a concentração de propriedade e a formação de verdadeiros trustes, além de servir de pretexto para se alcançar o controle vertical da indústria. Além disso, a defesa do livre mercado e a expansão de valores políticos a ele associados já se fazia presente em momentos anteriores à *Era Reagan*.

Chris Jordan cita como exemplo do período pós Segunda Guerra Mundial, o fato de a Motion Pictures Export Association, presidida por Eric Johnston, aproveitar o vazio do mercado cinematográfico europeu, em consequência da Guerra, para expandir os negócios de Hollywood para o exterior:

Johnston era um conservador à favor do livre-mercado cujas idéias se assemelhavam muito às próprias convicções de Reagan sobre o papel econômico e cultural dos filmes no exterior. Ele acreditava que os filmes poderiam ajudar os negócios americanos a preencherem o vazio econômico nos países devastados pela guerra e poderiam servir como um mostruário mundial das técnicas, produtos e mercadorias estadunidenses. (JORDAN, 2003, p.25).<sup>74</sup>

A Motion Pictures Export Association se tornou agente exclusivo de exportação dos filmes estadunidenses, favorecendo a atuação conjunta dos estúdios no imediato pós-guerra, com o intuito de controlar os mercados no exterior. Em decorrência do exposto, configura-se

---

<sup>74</sup> Tradução livre do autor: “Johnston was a free-market conservative whose ideas paralleled many of Reagan’s own beliefs about movies’ economic and cultural role abroad. He believed that movies could help American business fill the economic void in countries devastated by war and that they could serve as global showcases for American techniques, products, and merchandise.”

uma contradição entre o que os defensores do *laissez-faire* diziam acreditar e a realidade aplicada ao mercado. Esse modelo de ação se deu com o objetivo de se concentrar propriedades e obter o controle das etapas subsequentes à produção, de forma a possibilitar que os grandes estúdios pudessem controlar o mercado cinematográfico, contornando, por meio de associações e de prerrogativas legais<sup>75</sup>, as proibições econômicas que visavam evitar esse processo.

Isso demonstra que os interesses dos estúdios na concentração de propriedade e de lucros eram defendidos pelos seus representantes desde longa data. Contudo, na *Era Reagan*, o governo favorece claramente os grandes estúdios. Em ambos os casos, a defesa desses interesses era pautada na prerrogativa de uma suposta liberdade de mercado, defendida amplamente por grande parte dos representantes dos estúdios. Na prática essa prerrogativa demonstrava uma contradição evidente no setor da indústria do entretenimento: os interesses corporativos permitiram aos estúdios, a realização de fusões e integrações com outros mercados e com as etapas da produção, distribuição e exibição do filme<sup>76</sup>, algo que coíbe essa “liberdade de mercado”

Contudo, munidos das prerrogativas do *laissez-faire*, os republicanos assumiram a presidência e instituíram reformas econômicas promotoras de mudanças estruturais, incluindo o setor da indústria cinematográfica. Sublinha-se que, desde o final da década de 1970, Hollywood dava sinais de que caminhava para um processo de integração horizontal e vertical<sup>77</sup>. Esse fato, auxiliado pelas políticas de Reagan, se dirigia justamente na contramão da liberdade de mercado, visto que concentrava o entretenimento nas mãos de poucas empresas, em geral, aliadas a interesses de grandes investidores do mercado financeiro, incluindo bancos. Isso limitava a variedade de produtos disponibilizados no mercado para o grande público.

Desde o final da década de 1960 e grande parte da década de 1970, a indústria do cinema passou por um período de problemas estruturais, envolvendo, principalmente, questões econômicas relacionadas a faturamento; foi um momento de “aperto de cintos” e

---

<sup>75</sup> Um exemplo disso é o Ato Paramount, que na década de 1940 decidiu pela separação entre produção, distribuição e exibição. Obrigando os grandes estúdios a se retirarem do setor de distribuição cinematográfica e se desfazerem de suas salas de cinema.

<sup>76</sup> Cf. JORDAN op.cit.

<sup>77</sup> Como foi o caso da compra da Paramount pela Gulf & Western, ainda em fins da década de 1960, mas com desdobramentos que se deram durante a década de 1980. O modelo foi precursor de uma nova forma de propriedade em Hollywood. A Gulf & Western era um modelo de corporação dominante no processo de integração horizontal e vertical. Um conglomerado que atuava em distintos setores da sociedade.

contenção de gastos. Para Jordan essa crise tinha como causa a mudança nos hábitos do espectador devido à popularização da televisão, afastando as pessoas do cinema. Porém, Luiz Nazário<sup>78</sup> contesta essa visão e se pautando em Douglas Gomery, afirma que

para ele [Gomery] a decadência do cinema começou em 1947, uma década antes que a TV se massificasse, e a causa foi à proliferação dos subúrbios logo após a Segunda Guerra, com cidades que cresciam junto com o *baby boom*: o governo facilitara a compra de residências suburbanas aos veteranos de guerra e pela primeira vez na história, o número de americanos que possuíam casa própria superava o dos que pagavam aluguel; como as pessoas passaram a casar mais cedo e a ter mais filhos, famílias maiores e hipotecas consumiam todo o orçamento doméstico; distancias maiores do centro afastavam os jovens casais do cinema; e logo a televisão fornecer-lhes-ia uma “diversão” mais barata. (NAZÁRIO, 2005 p.346)

Nesse período de crise, há um contexto de reformulação nos valores administrativos dos estúdios, principalmente, no que diz respeito às produções e, conseqüentemente, aos custos e receitas geradas por elas. Os frutos desse processo começaram a ser percebidos a partir da segunda metade da década de 1970 e se consolidou durante os anos 1980.

Jordan afirma que os estúdios passam a investir em um novo modelo de filme que começa a dar resultado na segunda metade da década de 1970, o blockbuster. Um tipo de filme que tem como características o alto orçamento e o alargamento da audiência, com o objetivo de diminuir riscos em relação ao retorno financeiro.

A garantia de retorno se dá pela introdução do *high-concept*, que podemos definir como a fórmula para se produzir o blockbuster e construir sua estrutura narrativa. O cinema *high-concept*, ou rollercoaster-movies (filmes montanha russa), opta por um formato narrativo com histórias mais condensadas, pela mistura de gêneros e uma sinergia comercial.

A incorporação da indústria cinematográfica em um mercado mais amplo, composto por corporações multinacionais, passa a ser uma saída bastante lucrativa para os grandes estúdios de Hollywood e acelera o processo de integração do cinema com outras mídias. Produções que atuavam de forma sinérgica com outros produtos associados ao entretenimento tiveram um papel fundamental nessa integração. Os próprios filmes passaram a introduzir textos multimídia na estrutura narrativa. Isso teve um peso enorme nas produções

---

<sup>78</sup> Cf. NAZÁRIO, Luiz. Pós-Modernismo e novas tecnologias. In: BARBOSA, Ana Mae; GUINSBURG, J. *O pós-modernismo*. São Paulo: Perspectiva, 2005, pp. 391-428. Nazário é um autor pertencente à uma linha de abordagem de cunho conservadora, todavia, bem pautada e provedora de debates pertinentes, como o que citamos, sobre o cinema hollywoodiano na atualidade.



hollywoodianas e na solidificação do modelo *high-concept* de produção, a partir da década de 1980.

Essas mudanças tiveram ajuda preponderante das políticas econômicas da Era Reagan. As “*Reaganomics*” tiveram papel fundamental, tanto no que diz respeito ao incentivo fiscal, quanto na legislação que modificou a relação de propriedades na economia estadunidense. A desregulamentação do setor permitiu a concentração de poder econômico no ramo do entretenimento com maior facilidade. O próprio processo de eleição do republicano foi acompanhado com euforia pelos estúdios, já que anteviam um clima favorável para os seus negócios.

A revisão da Lei Federal de Impostos anunciava o clima do governo Reagan, que em seus discursos afirmava serem os negócios e a indústria, os setores chave para a riqueza da nação. Como se observa, a postura reaganista se assentava em uma ética que valorizava o sucesso individual acima de qualquer outro valor.

O governo de Reagan realizou um grande corte de impostos, beneficiando os estúdios e outros ramos do entretenimento. Jordan afirma que essas medidas geraram maior reserva financeira para os conglomerados multinacionais envolvidos em diversas formas de mídia, permitindo a eles realizarem investimentos no cinema.

Essas empresas, envolvidas em diversos setores do entretenimento, realizaram fusões e aquisições envolvendo os grandes estúdios, que passaram a fazer parte desses conglomerados multinacionais. Além disso, mudanças na legislação foram fundamentais para essas operações. Jordan aponta que a sob a administração Reagan, o Federal Communications Commission - doravante FCC – realiza a quebra da regulamentação que limitava a quantidade de emissoras de televisão que poderiam ser concentradas nas mãos de um mesmo proprietário, no caso uma mesma corporação. Isso permite que os investimentos englobem as empresas do ramo do entretenimento e os coloquem para atuar em sinergia. Cabe-nos ressaltar que essas facilidades fizeram que aumentasse a entrada de capitais provenientes do mercado financeiro e de outros setores na indústria cinematográfica estadunidense.

Com os incentivos fiscais, a quebra de barreiras para a circulação de capital<sup>79</sup>, o fim de alguns limites, no que diz respeito à concentração de propriedades e a ascensão de mídias lucrativamente promissoras – TV a cabo e videocassete, por exemplo, vários bancos e investidores acabaram por migrar seus investimentos para os conglomerados multimídias.

---

<sup>79</sup> Promovida especialmente pela “*Reaganomics*”.

Jordan enfatiza que boa parte do capital acionário dos novos conglomerados de mídia, formados na década de 1980, estavam dispersos entre bancos e investidores internacionais. O autor observa que os executivos e membros do conselho diretor dessas empresas não possuíam muitas ações – em geral, entre 5% a 10% -, o que fazia a diferença era a atuação em conjunto dos setores financeiros:

[...] em 1985 os executivos e membros da diretoria da *Warner Communications* possuíam 2,5% das ações; *Coca-Cola Company* (Columbia), 7,9%; *Walt Disney Productions*, 7,5%; *MCA* (Universal), 10,6% e *Gulf Western* (Paramount) 6,2%. A consolidação do poder político e econômico ocorreu através da concentração da propriedade de ações das grandes companhias nas mãos de bancos e de diretores de outras empresas. Atuando de forma uníssona, esses executivos usavam o capital financeiro coletivo e suas influências para desenvolver e colonizar as novas mídias de comunicação. (JORDAN, 2003. p. 36)<sup>80</sup>.

O processo de mudança no sistema propriedades no ramo do entretenimento englobou todos os principais estúdios de Hollywood, entre o início e o fim dos anos 1980. A *Warner*, que já havia investido em emissoras de TV a cabo em fins da década de 1970 e início dos anos 1980, funde-se com o grupo midiático *Time* em 1990 e passa a ser um dos maiores conglomerados do setor de entretenimento e comunicação. A *Columbia Pictures* é comprada pela *Coca-cola* em 1981, formando a *Columbia Tri-Star*, mas é vendida em 1989 para a *Sony Corporation*<sup>81</sup>. A *Universal* pertencia à *MCA* desde 1962 e busca saída financeira para o momento de declínio na década de 1980, por meio do investimento em setores como brinquedos, televisão, música. Seu empreendimento mais promissor foi a transferência dos estúdios para Orlando<sup>82</sup>, entretanto, a *MCA* foi comprada pela *Matsushita* em 1990. A *United*

---

<sup>80</sup>Tradução livre do autor: “[...] in 1985 the officer and members of the boards of directors of Warner Communications held 2,5% of its stock; Coca-Cola Company (Columbia), 7,9%; Walt Disney Productions, 7,5%; MCA (Universal), 10,6%; and Gulf & Western (Paramount) 6,2%. Consolidation of political and economic Power occurred through the concentration of stock ownership of large companies in the hands of Banks and interlocking boards of directors. Acting unison, these executives used their collective financial capital and influence to develop and colonize new communications media.”

<sup>81</sup> Foi vendida por um insucesso do estúdio sob essa nova administração. Uma das explicações para esse fracasso se dá pelo fato de que a Columbia foi o único estúdio a não adotar o sistema de contratos milionários de exclusividade com atores, atrizes, produtores e diretores consagrados. Como essa prática se tornou comum nos outros estúdios, em pouco tempo a Columbia se viu com poucas opções de elenco para investir em grandes produções. O que prejudicou seu faturamento.

<sup>82</sup> Essa transferência permitiu que a Universal explorasse o potencial turístico de Orlando, através do investimento em um parque temático do estúdio.

*Artists* funde-se com a *Metro Goldwyn Mayer* em 1981, mas em 1985 a *MGM* é comprada pela *Pathe Communications*<sup>83</sup>.

Entre as empresas abrangidas por essas corporações, estão estúdios, emissoras de televisão, produtoras, editoras, distribuidoras de filmes, salas de cinema, produtos eletrônicos – incluindo produtos ligados à exibição dessas mídias, como televisores e videocassetes – apenas para citar alguns setores correlacionados. No que diz respeito à nossa análise, discutiremos três setores fundamentais<sup>84</sup> para a o panorama da indústria cinematográfica da década de 1980, a televisão a cabo; o *Video Home System* (VHS) e o novo modelo de salas de exibição em shoppings, os chamados multiplex.

Conforme fora supracitado, a FCC promoveu mudanças fundamentais na regulamentação de propriedades de emissoras de TV a cabo<sup>85</sup>. Essa mudança foi de fundamental importância em um contexto de ascensão desse novo conceito de televisão. Esse novo tipo de transmissão teve um papel preponderante nos rumos que Hollywood tomaria a partir de então, fosse no aspecto econômico, ou relacionado às produções cinematográficas.

Essas medidas permitiram que o setor do entretenimento se integrasse e utilizasse a TV a cabo – juntamente com outras formas de mídia – como forma de maximizar os lucros e assegurar o retorno por meio de múltiplas janelas de exibição e divulgação das produções e dos produtos a serem introduzidos juntamente com o filme. A ascensão de novas tecnologias midiáticas é outro fator de suma importância para a compreensão do cinema Hollywoodiano na década de 1980. Devemos levar em conta o surgimento de novas formas de mídia auxiliando o cinema de modo recíproco. Dessa forma, a atuação sinérgica foi uma característica fundamental do cinema a partir da década de 1980.

No entanto, nem sempre a TV a cabo foi vista com bons olhos pelos conservadores estadunidenses. Primeiramente, as emissoras de televisão existentes eram contra a desregulamentação, pois viam a TV paga como uma ameaça. Além disso, as emissoras e os estúdios acreditavam que esse tipo de TV poderia ser uma concorrência na produção e distribuição de programas<sup>86</sup>.

Contrariamente à tradição, conservadores se viraram contra essas medidas de desregulamentação dessas transmissões, durante o governo Jimmy Carter. Já os setores mais

---

<sup>83</sup> Ibid, p.6

<sup>84</sup> Além é claro dos próprios estúdios.

<sup>85</sup> Ibid, p.35

<sup>86</sup> Ibid, p. 43.

progressistas<sup>87</sup> da sociedade eram favoráveis, pois achavam que possibilitaria maior variedade e liberdade de escolha de programação. A expectativa era de que a TV pudesse ter a sua grade de programas mais democratizada, o que não ocorreu de fato<sup>88</sup>. Nesse contexto, observamos um paradoxo histórico em que conservadores se mostraram contra as desregulamentações econômicas enquanto os setores progressistas se posicionaram a favor destas, quando, historicamente, estes se comportam de maneira oposta.

Passada essa primeira reação, as emissoras de TV a cabo acabaram integrando-se de forma harmoniosa – e muito lucrativa – aos estúdios e ao sistema de concessão televisiva pré-existente. Para o cinema, a TV a cabo passa a exercer um papel importantíssimo nos anos 1980, atuando como mídia auxiliar aos estúdios, com grande poder de maximizar os lucros de suas produções, pela criação de novas vias de divulgação e exibição cinematográfica. Ao invés de concorrente, a televisão a cabo passou a ser um instrumento aliado aos estúdios, conforme aponta Jordan:

Foi devido a essas vantagens que as operadoras de TV a cabo e os grandes estúdios reconheceram que a cooperação resultava em um maior alcance de benefícios do que a competição. O resultado foi o amadurecimento da TV a cabo dentro da indústria horizontalmente e verticalmente integrada com base em propriedades entrecruzadas, contratos de distribuição, ofertas de pré-produção com os estúdios cinematográficos e um regime de propriedade compartilhada. (JORDAN, 2003, p.43)<sup>89</sup>

O processo de integração dos mercados a partir da desregulamentação e do processo de fusão dos estúdios, agora inseridos em conglomerados com vários ramos do entretenimento, fez com que muitos estúdios se interligassem a emissoras de TV a cabo. A indústria cinematográfica tirou proveito desse formato de várias maneiras.

Devemos levar em consideração, primeiramente, o formato de programação das emissoras de TV a cabo, que era particularmente atraente para os estúdios. A TV a cabo

---

<sup>87</sup> O uso desse termo se dá no lugar de “liberais”. Cabe situar que o sentido atribuído ao termo “liberal” nos EUA é bem distinto do sentido no Brasil. Nos EUA, liberais englobariam setores progressistas da sociedade, considerados até mesmo de esquerda por muitos estadunidenses. No Brasil o “liberal” é utilizado para designar aquele de defende o livre-mercado, o *laissez-faire*. Ou seja, o oposto do significado que o termo têm no sentido estadunidense.

<sup>88</sup> Ibid, p.34-35

<sup>89</sup> Tradução livre do autor: “It was because of these advantages that cable television operators and the major studios recognized that cooperation yielded greater long-range benefits than competition. The result was cable television’s maturation into a horizontally and vertically integrated industry on the basis of cross-ownerships, distribution contracts, preproduction deals with movie studios, and shared ownership arrangements.”

possui, muitas vezes, programação específica para cada canal, ou seja, especificamente, de esportes, de séries, e, é claro, de filmes. A exibição da programação 24 horas por dia possibilitava que filmes fossem exibidos o tempo todo. Dessa forma, criava-se um veículo a mais para a exibição das produções, o que, como aponta Jordan, gerou uma familiarização do público com atores e diretores famosos, facilitava-se assim a promoção da imagem dos mesmos em produções seguintes.

Outro fator fundamental da TV a cabo, que despertou interesse dos estúdios nessas emissoras, foi o público que esta abrangia. Em geral, eram jovens estadunidenses de classe média, um público que se torna foco de inúmeras produções na década de 1980 e passa a ser fundamental para o formato de se produzir filmes a partir de fins da década de 1970. Neles se vê um potencial de consumo muito grande, visto que fazem parte de uma camada da sociedade estadunidense – a classe média suburbana – que compartilhava de uma crescente cultura de consumo. Jordan aponta que, em geral, os jovens de classe média passaram a consumir não mais pela necessidade dos produtos, mas pelo próprio hábito de consumir, pela busca do efêmero, fazendo com que as empresas realizassem grandes apostas no crescimento do mercado destinado a essa faixa de consumidores.

Os estúdios realizam produções específicas para atingir os adolescentes, que também passam a ser o novo público alvo das salas de cinema. Muitas dessas produções são realizadas para a exibição especificamente nos canais de televisão a cabo. Além disso, essas emissoras permitem que os estúdios coloquem em exibição suas produções mais antigas, possibilitando a aproximação do público jovem aos clássicos do cinema, produzindo maior identidade deles com o cinema hollywoodiano.

As emissoras de TV a cabo possuem papel fundamental na promoção das grandes produções dos estúdios e servem como janela de exibição para essas produções, proporcionando um aumento dos lucros, por maior divulgação e por lançar um mesmo filme em mídias diferentes<sup>90</sup>. A partir da década de 1980, os estúdios fecham contratos com canais de filmes, que passam a exibir documentários e propagandas dos lançamentos no cinema, promovendo, conseqüentemente, uma futura exibição destes. Canais como a HBO<sup>91</sup> obtiveram

---

<sup>90</sup> Nesse caso, inclui o lançamento em VHS, uma lucrativa mídia a partir da década de 1980.

<sup>91</sup> A HBO (Home Box Office) foi o primeiro canal exclusivamente de filmes, se tornou o mais popular canal nesse sentido. Foi um dos canais do grupo Time Inc. e com a fusão desse grupo com a Warner, passa a pertencer a esse novo conglomerado em 1989, a Time Warner.

bastante sucesso com esse tipo de contrato. Jordan cita outros dois exemplos interessantes para ilustrar essa situação:

em 1984, por exemplo, a Paramount assinou contrato com a Showtime/The movie Channel Inc. que disponibilizava um serviço de programação com direitos exclusivos ao canal pago para praticamente todos os filmes do estúdio produzidos ao longo dos cinco anos seguintes. O contrato estava estimado em uma quantia entre U\$600 milhões e U\$700 milhões para a Paramount. Dessa forma, a distribuição se tornou um meio de promover o lançamento de novos filmes e criar uma janela para lançamentos subsequentes dos mesmos. A Vestron produziu um documentário de seis minutos intitulado *The Making off Dirty Dancing*, que ficou ao ar na HBO por dois meses, durante a exibição do filme nas salas de cinema. (JORDAN, 2003,p-43)<sup>92</sup>

A distribuição de filmes para os canais a cabo se torna uma alternativa bastante interessante aos estúdios. Essa integração vertical se complementa pela integração horizontal da distribuição da TV a cabo, que passa a pertencer a operadoras ligadas às emissoras e aos estúdios. Elas lucram com as assinaturas e também com serviços auxiliares, como de manutenção, venda de aparelhos conversores, programações cobradas à parte, os chamados pay-per-view. Em decorrência, este se torna um mercado lucrativo pela concentração de um número crescente de assinantes. Além disso, o sistema permitiu que uma mesma programação fosse exibida em toda a nação, aumentando a amplitude dessas empresas. Corporações como a Time, Inc. – que em 1990 se funde com a *Warner*, formando um dos maiores conglomerados do entretenimento mundial – possuíam os principais canais de TV a cabo e produziam lucros consideráveis. Soma-se a isso, a concentração em uma mesma empresa de vários dos principais canais de televisão pagos, como o caso da Time, Inc. que possuía dois dos cinco principais canais por assinatura, a HBO e o Cinemax<sup>93</sup>.

Essa estrutura de distribuição e de propriedade dos canais e operadoras de TV a cabo se organizou de forma distinta àquela imaginada pela FCC ao derrubar as restrições existentes para a propagação desse tipo de transmissão. O argumento central na defesa dessa ampliação

---

<sup>92</sup> Tradução livre do autor: “In 1984, for example, Paramount signed contract with Showtime/The Movie Channel, Inc. that provided the programming service with exclusive pay cable rights to virtually every theatrical film the studio produced over the following Five years. The contract was estimated to be worth between \$600 million and \$700 million for Paramount. In this way, distribution became a means of cross-promoting new movie releases and of creating a subsequent release window for them. Vestron produced a six-minute documentary entitled ‘The Making of Dirty Dancing’ that aired on HBO for two months during the film’s theatrical exhibition.”

<sup>93</sup> Cf. Ibid, p.45

da televisão paga era, principalmente, a possibilidade de um aumento na variedade da programação televisiva e o argumento de que a TV a cabo permitiria maior poder de escolha do espectador, devido a um grande número de canais diferentes disponibilizados.

Contudo, a prometida variedade não existiu. O advento das fusões e da multinacionalização dos meios de comunicação e do entretenimento fez que as emissoras e as operadoras se concentrassem nas mãos de poucas empresas. Além disso, os estúdios estavam ligados a essas emissoras, por relações de propriedade ou por contrato, limitando a gama dos filmes a serem exibidos. O fato de se ter, na maioria dos canais, programações voltadas para jovens, também gerou certa limitação quanto à variedade.

A TV a cabo passou a ser fundamental para a indústria de Hollywood, no entanto, não foi a única inovação que se integrou com uma nova forma de produzir filmes em Hollywood. Outra mídia, igualmente importante para a ampliação do mercado cinematográfico, foi o VHS. Esse formato é fundamental para se pensar a economia cinematográfica a partir da década de 1980.

Assim como a TV a cabo, a princípio, os filmes despertaram um enorme receio na indústria cinematográfica. Os estúdios imaginavam que o advento do VHS poderia afetar negativamente a exibição destes no cinema. Desse modo, temia-se que o lançamento dos filmes em vídeo fizesse com que os espectadores desistissem de ir ao cinema e esperassem para vê-los em casa e muitos estúdios previram que poderia haver uma diminuição das receitas obtidas nas bilheteiras. De acordo com Stephen Prince, a quantidade de pessoas que assistia filmes em casa crescia, contudo, não acabavam com as salas de cinema, que ao contrário expandiram em número<sup>94</sup>.

A indústria assimilou bem o VHS, os filmes passaram a ser lançados nesse formato após sua exibição nas salas de cinema, introduzindo uma nova possibilidade: a de se assistir os filmes em casa e sem horários previamente programados. A qualidade da imagem era inferior à exibida no cinema, contudo, valia a pena pela comodidade de se assistir o filme em casa. Além disso, o formato permitiu que os estúdios tivessem outra via de distribuição e exibição de um filme, podendo aumentar o lucro com a venda das cópias.

Esse formato se integra a um mercado que, a partir da década de 1980, passa a atuar em sinergia, tanto com outros setores, quanto pelo lançamento de um mesmo filme por diversas vezes. Além disso, permite assegurar o retorno de altos investimentos na produção

---

<sup>94</sup> PRINCE. op. cit. p.6

cinematográfica, fazendo com que muitos filmes, que tiveram um retorno mediano nas bilheterias, gerassem maior lucro na venda e locação em formato VHS. Muitas vezes, os grandes estúdios batiam recordes de vendas e locações em vídeo, conseguindo lucros que não obtinham nas bilheterias.

Os estúdios atuaram de forma a aumentar seus lucros com VHS, introduzindo anúncios publicitários nos filmes desse formato, que em geral não existiam na versão para o cinema<sup>95</sup>. O fato de o público adquirir um filme significa que o mesmo poderá ser visto mais de uma vez, juntamente com os anúncios de empresas. Dessa forma, os anunciantes fechavam contratos com os estúdios.

Em geral, o preço para o público adquirir um filme em VHS era bem maior do que ele pagaria para se assistir o filme no cinema. No entanto, o patrocínio dessas empresas, que realizavam seus anúncios publicitários, permitia que o filme fosse oferecido a um preço mais acessível. Além disso, o advento das locadoras de VHS também foi fundamental para a difusão do formato.

Jordan ressalta, contudo, que esse formato de filme privilegiou, sobretudo, os grandes estúdios e prejudicou os menores, visto que os direitos de distribuição dos filmes de maior sucesso e repercussão, eram adquiridos pelos mesmos. Assim, o autor aponta que o quadro mostrava a existência de cada vez menos empresas detendo fatias maiores do capital arrecadado pela produção cinematográfica.

Além disso, o mercado da locação de filmes também era dominado pelas grandes corporações do entretenimento, em especial do setor da TV a cabo, que incrementava os seus acervos com filmes mais antigos e adquiriam os chamados filmes-A, produzidos apenas pelos grandes estúdios:

Com o amadurecimento da indústria do vídeo, videolocadoras completaram suas aquisições de títulos antigos e material de acervo, levando-os a concentrar suas aquisições de *blockbusters* e filmes-A como uma estratégia que se mostrava altamente vantajosa para os grandes estúdios. Estava estimado que, no fim dos anos 1980, os filmes-A constituíam 77% dos filmes pedidos todos os meses pelos proprietários de videolocadoras. Os maiores cabos de franquias também dominaram o investimento em cadeias de videolocadoras. A Telecommunications Inc. (TCI) e a Cox Enterprises investiram nas videolocadoras Blockbuster, concentrando a detenção de

---

<sup>95</sup> Existiam anúncios nos cinemas, no entanto, os anúncios em VHS eram produzidos especificamente para o formato. Muitas vezes eram diferentes dos anúncios nas salas de cinema.



provedores de TV a cabo locais, salas de cinema, estabelecimentos de vídeo. (JORDAN, 2003 p.48)<sup>96</sup>.

É importante ressaltar que além da introdução dessas novas mídias, as quais mudaram o panorama de exibição e distribuição dos filmes, o processo de integração horizontal e vertical abrangeu também os mais tradicionais veículos de exibição cinematográfica, as salas de cinema. Com a quebra de leis antitrustes e as fusões e aquisições das grandes corporações do entretenimento, as redes de salas de exibição passaram a integrar esses conglomerados multinacionais. Dessa forma, os estúdios acabaram obtendo o controle sobre a exibição de suas produções.

O enfraquecimento das leis antitrustes permitiu que os estúdios, economicamente fortalecidos a partir da década de 1980, realizassem aquisições de salas de cinema já existentes, além de construir novas e amplas salas. Essas aquisições fizeram que os grandes estúdios tivessem em suas mãos, um controle muito maior dos lucros obtidos nas bilheterias<sup>97</sup>.

As salas de cinema pertencentes aos estúdios eram utilizadas para concentrar a realização de lançamentos dos filmes nas mãos dos estúdios, maximizando os lucros. Eles se aproveitavam de uma cultura existente na exibição dos filmes, com a qual um novo filme geralmente obtém maior potencial lucrativo<sup>98</sup>. Conclui-se isso a partir da observação de que boa parte da audiência possui o hábito de preferir assistir no cinema, filmes recém-lançados.

Devemos notar que durante a década de 1980, um novo formato de salas de cinema se espalha e se solidifica como um modelo, as chamadas multiplex, as quais configuram-se como pertencentes às cadeias de salas de cinema, instaladas geralmente em shopping-centers, ou em redes de grandes lojas e pertencentes aos estúdios. O modelo de salas multiplex possibilita aos estúdios, planejarem de forma estratégica os lançamentos, levando em conta os locais nos quais as salas de cinema estão instaladas, já que estavam localizadas em shoppings de bairros suburbanos, de classe-média, estadunidenses, compostos por várias salas, com o intuito de oferecer opções diferentes de filmes.

---

<sup>96</sup> Tradução livre do autor: "With the maturation of the video industry, video stores completed their purchases of older titles and library material, leading them to focus on the acquisition of blockbusters and A-titles in a strategy that proved highly advantageous to the major studios. It was estimated that by the end of the 1980s, A-titles constituted 77 percent of the movies ordered each month by video store owners. The biggest cable franchises also dominated investment in video store chains. Telecommunications, Inc. (TCI) and Cox Enterprises invested in Blockbuster stores, concentrating ownership of local cable outlets, theaters, and video outlets."

<sup>97</sup> Cf. JORDAN, op. cit. p.40

<sup>98</sup> Ibid

Este tipo de sala de cinema está intimamente relacionado à forma como os estúdios lançavam seus filmes, visto que grande parte do lucro ocorreria nos primeiros dias de exibição destes. A ênfase no marketing por exaustão, ou seja, utilizando os diversos tipos de mídia integradas aos estúdios para promover o lançamento do filme, aumentava seu potencial de bilheteria.

Nesse aspecto, o multiplex teve papel fundamental por dois motivos. Primeiramente, devemos levar em conta que os estúdios construíram salas de tamanhos diferentes. No entanto, visando os lançamentos das grandes produções, foram construídos auditórios amplos e com poltronas em grande quantidade. O objetivo era de que se pudesse colocar maior quantidade de espectadores dentro das salas nas primeiras sessões de exibição e, para isso, a ênfase em uma exaustiva publicidade era fundamental.

A localização destas salas de cinema em grandes shoppings também foi fundamental na realização da publicidade, visto que a integração do cinema com outros ramos do comércio possibilitava a presença de textos publicitários em inúmeros produtos dentro destes estabelecimentos. Além disso, os próprios estúdios eram proprietários de inúmeros shoppings e, dessa forma, podiam auferir lucros com o aumento de frequentadores como decorrência dos filmes lá exibidos.

Essa tática demonstrou-se lucrativa em diversas produções como *E.T: o extraterrestre* (E.T, 1982), que faturou cerca de U\$ 12 milhões somente na primeira semana, *Rocky III: o desafio supremo* (Rocky III, 1982), que faturou U\$ 49 milhões em quatro semanas, *Footloose* (Footloose, 1984), lucrando U\$ 8,5 milhões apenas no feriado do *President's Day*<sup>99</sup> e *Um Tira da Pesada 2* (Beverly Hills Cop II, 1987) que faturou U\$ 64 milhões nos primeiros vinte dias, sendo exibido simultaneamente em 2326 salas de cinema em todo os EUA<sup>100</sup>.

Sendo proprietários de shoppings e com suas redes multiplex, os grande estúdios se uniam pela realização de parcerias entre as companhias para o lançamento de filmes. Assim, permitiam que estes fossem lançados em um maior número de salas e divulgados em mais shoppings.

Além das grandes salas de cinema, havia salas menores, para as quais os filmes eram transferidos após algumas semanas de exibição, deixando as grandes livres para novos lançamentos. Filmes menores, eram lançados nessas salas, precisavam de maior tempo em

---

<sup>99</sup> Feriado em comemoração ao aniversário de George Washington

<sup>100</sup> Ibid. p. 41.

cartaz para ter a divulgação necessária. Muitas vezes, o lucro era obtido após meses de exibição, o que era facilitado pela existência de salas pertencentes aos próprios estúdios. Um exemplo disso é *Dirty Dancing: ritmo quente* (*Dirty Dancing*, 1987), que ficou em cartaz de agosto de 1987 até março de 1988.

Contudo, a grande quantidade de salas de cinema não significava a exibição de uma quantidade maior de filmes. Jordan cita Thomas Gusback, alertando que a concentração das multiplex nas mãos de algumas poucas empresas significava que havia uma maior quantidade de salas, para exibir apenas um pequeno grupo de filmes.<sup>101</sup>

O advento da exibição dos filmes em salas multiplex de shoppings promoveu uma nova cultura em torno do hábito de ir ao cinema. Envolvendo, inclusive uma mudança significativa na temática dos filmes exibidos, ou seja, restringindo ainda mais a opção de filmes diferentes para públicos distintos. Muitos dos filmes exibidos nas salas multiplex se aproveitavam do ambiente dos shopping-centers para lançar aqueles que promoviam a venda de produtos correlatos. Um exemplo disso foram os filmes da série “Guerra nas Estrelas”, exibido nos cinemas na década de 1970 e 1980<sup>102</sup>, os quais promoveram o lançamento de diversos produtos associados a ele, como camisetas, trilhas sonoras, brinquedos, entre outros.

A partir do hábito dos multiplex, ocorreu uma espécie de padronização de comportamento em torno da ida ao cinema, associada aos novos hábitos de consumo e enfatizada, inclusive, por narrativas fílmicas do cinema *high-concept*, que celebram o consumismo como um hábito positivo no estilo de vida estadunidense, o que foi uma marca da *Era Reagan*<sup>103</sup>. Nesse sentido, os shoppings tornaram-se lugares de compartilhamento de ritos de uma cultura do consumo na classe-média, um local que uniria famílias de espectadores de filmes e adolescentes, que promoveria uma espécie de comunidade “esterilizada” dentro das circunscrições de classe, que estaria livre dos terríveis efeitos da criminalidade, delinquência juvenil e outras formas de comportamentos considerados imorais.

É importante frisar que todas essas formas de mídia se tornam eficazes para o cinema, mediante uma mudança mais ampla ocorrida em diversos aspectos da sociedade. Inclui-se nesse campo, a transformação da forma de consumo e a introdução de bens não materiais como produtos a serem adquiridos por integrantes de uma sociedade dita pós-fordista,

---

<sup>101</sup> JORDAN, 2003. p. 41, apud, GUSBACK, Thomas. The evolution of Motion Picture Theater Business in the 1980s, “*Journal of Communication* 37, no.2 (1987): 73.

<sup>102</sup> Guerra nas Estrelas: o Império Contra-ataca (*Star Wars: The Empire Strikes Back*, 1980) e Guerra nas Estrelas: O Retorno de Jedi (*Star Wars: The Return of the Jedi*, 1983)

<sup>103</sup> Cf. JORDAN, op. cit. p.41.

caracterizada pela aceleração dos hábitos de consumo. Jordan define esse consumo da sociedade pós-fordista, da seguinte forma,

A riqueza corporativa era reproduzida na economia Fordista através da manufatura e venda de bens duráveis e o uso de publicidade para confundir os produtos com a conformidade de um estilo de vida emergente de riqueza suburbanas. Na economia pós-fordista, os fabricantes tentam estabilizar as flutuações na demanda do consumidor pela aceleração do tempo de consumo através de uma pesada confiança na publicidade e na promoção para cultivar e capitalizar em tendências efêmeras de consumo. (JORDAN, 2003, p. 39-40)<sup>104</sup>.

O mercado cinematográfico na década de 1980 passa a se comportar dessa forma e a expansão dos valores de consumo se torna fundamental como tática de publicidade e venda dos produtos desse setor. Tais valores são assimilados por diversas narrativas fílmicas da década de 1980, que valorizam um estilo de vida efêmero e de intenso consumo. Esses valores, em alta na *Era Reagan*, são importantes para a sinergia realizada pelo cinema, comercializando uma gama muito ampla de produtos associados aos filmes e fazendo de cada lançamento, uma atividade planejada com bastante antecedência pelos estúdios de forma a maximizar e calcular as possibilidades de retorno, seja pela exibição nas salas de cinema e por outras mídias (VHS e TV's a cabo), seja por produtos associados.

Esse sistema integrado de comércio é a marca de um novo conceito de produção, o blockbuster, que por intermédio dos filmes produzidos dentro do chamado *high-concept*, se solidifica ao mesmo tempo como alternativa na maneira de se produzir e na forma como os estúdios realizam o planejamento de seus lucros e custos. A respeito disso, é importante frisar que toda esta gama de novidades faz com que a década de 1980 seja um divisor de águas na história do cinema, pois toda essa transformação que descrevemos não se restringe apenas ao âmbito econômico e estrutural, mas, conforme já apontamos, destaca-se por uma mudança significativa nas narrativas fílmicas, seus temas e os gêneros privilegiados pelo cinema. Por isso, é fundamental que destaquemos essas principais características.

---

<sup>104</sup> Tradução livre do autor: “Corporate wealth was reproduced in a Fordist economy through the manufacture and sale of durable goods and the use advertising to conflate products with conformity to an emerging lifestyle of suburban affluence. In a post-Fordist economy, manufacturers attempt to stabilize fluctuations in consumer demand by accelerating consumption turnover times through a heavy reliance on advertising and promotion to both cultivate and capitalize on fleeting trends in consumption.”

## **2.2 BLOCKBUSTERS EM AÇÃO: OS FILMES, OS GÊNEROS E AS PRINCIPAIS MUDANÇAS PRESENTES NO CINEMA DA DÉCADA DE 1980.**

Conforme destacamos, as mudanças econômicas na sociedade e na indústria cinematográfica e do entretenimento culminaram em um contexto de introdução de novas formas de se fazer cinema. Houve, assim, a alteração da estrutura econômica dos estúdios, agora integrados em conglomerados multinacionais e focados em desenvolver planejamentos minuciosos dos lançamentos de filmes em diferentes janelas e com publicidade por saturação. Contudo, toda essa mudança promoveu alterações também na forma de se fazer filmes, desde os recursos técnicos utilizados, até no modo como se desenvolve o ato de “contar uma história” por meio do filme, ou seja, sua narrativa.

Sem dúvidas, a grande virada promovida no cinema na década de 1980 está relacionada à introdução dos filmes conhecidos como blockbusters, com o objetivo de introduzir um modo de produção, que se torna fórmula para a obtenção de grande arrecadação. Os filmes blockbusters são possibilitados por esse novo formato da indústria cinematográfica em Hollywood, integrada a uma cadeia de formas de entretenimento que são associadas a esse formato, gerando uma sinergia entre vários produtos correlatos.

Outro fator fundamental para esse advento foi a mudança na forma de administração dos estúdios, introduzida pela modificação do sistema de propriedade destes. Conforme já afirmamos, a entrada do capital nos estúdios, proveniente do mercado financeiro e de bancos, acaba dominando grande parte das ações, fazendo com que o cinema seja, em grande medida, comandado por executivos profissionais que introduzem outra mentalidade administrativa.

Dessa forma, os estúdios instituíram um sistema de organização baseado na liderança por homens de negócios, permitida pela concentração de propriedades. Esse tipo de administração conduzia os estúdios para um enfoque diferente, no que diz respeito aos custos de produção, pois estes optavam pela realização de uma quantidade menor de filmes a serem produzidos, no entanto, gastavam quantidades muito maiores para se produzir um mesmo filme. O objetivo dessa escolha era a introdução de elementos que facilitassem a divulgação dos produtos e aumentassem a perspectiva de lucro, algo que influi de forma decisiva, no formato final do filme.

A adoção do formato *high-concept* de produção cinematográfica, completa a ascensão do *blockbuster* e passa a ser a fórmula empregada por estes filmes de alto custo para aumentar

seu potencial comercial e obter os altos rendimentos pretendidos. Os filmes *high-concept* ou *rollercoaster movies* (filmes montanha russa) optam por um formato narrativo com histórias mais condensadas, ou seja, de fácil e rápida assimilação e familiarização do público. Além disso, se caracteriza pela possibilidade de reduzir a narrativa do filme em rápidos comerciais de televisão e sinopses de poucas linhas que dariam conta de explicar a narrativa.

Os *rollercoaster movies* possuem um formato de edição cujas cenas de ação são editadas com cortes rápidos e sucessivos, sobrecarregando o olhar e a audição do espectador com imagens rápidas e sons intensos, que aumentam a “adrenalina” e a expectativa do espectador ao assistir a sequência. A introdução de inúmeros efeitos especiais e elementos fantasiosos também contribuem no sentido de criar cenas “eletrizantes” ou “de tirar o fôlego”.

O advento do *high-concept* também é caracterizado pela introdução de elementos de diversos gêneros cinematográficos em uma única produção. Dessa forma, vários tipos de filmes combinam ação, romance, comédia e suspense. Os gêneros continuam existindo e estão nas prateleiras de vídeo locadoras e nos guias de programação, contudo, o conceito do *high concept* diluiu esses elementos e fez mesclar diversos gêneros em uma mesma produção.

Esse tipo de produção é marcada por uma forte sinergia comercial, que acopla o cinema a outros produtos relacionados ao filme e promovidos pelo mesmo. Essa é uma consequência de um processo de modificação econômica existente no cinema deste período.

Diretores como George Lucas e Steven Spielberg e produtores como Don Simpson e Jerry Bruckheimer se tornaram os nomes mais influentes na produção dos *blockbusters*. Para Stephen Prince<sup>105</sup>, a influência de Lucas e Spielberg em Hollywood, em fins da década de 1970 e nos anos 1980, foi enorme. Eles foram realizadores de vários dos maiores sucessos comerciais da época e influenciaram uma gama de diretores no ascendente mercado do *blockbuster*. Seus filmes instituíram características que definiram padrões para este tipo de produção.

Conforme fora discutido anteriormente, a inserção de produtos associados ao cinema, a programação de TV a cabo e o formato multiplex de salas de cinema aponta para um novo público, o adolescente, que passa a introduzir o cinema em seus padrões de consumo e assimilar o mercado dos *blockbusters*, já que a indústria vê neste, um potencial de consumo muito forte. Assim, o público juvenil passa a ser priorizado pelos estúdios e os adolescentes tornam-se uma faixa etária sagrada para Hollywood, que se mantém até os dias de hoje. Isso

---

<sup>105</sup> Cf. PRINCE, op. cit. p. 8

possui reflexo nas produções, que faz do *high-concept*, um modelo perfeito para se voltar ao público juvenil, possuindo narrativas transparentes, elementos visuais que chamam a atenção e trilhas sonoras regadas a rock e música pop, promovendo também o mercado da música.

Lucas e Spielberg crescem nesse advento, oferecendo filmes fundamentalmente baseados no apelo ao público adolescente. As narrativas eram emocionalmente descomplicadas, com personagens e tramas geralmente sem ironia e sem ambiguidade moral<sup>106</sup>, características que eram frequentes em filmes de diretores, anteriormente aclamados pelo público em Hollywood.

Esse tipo de filme abrange uma geração que, segundo Luiz Nazário, quer consumir imagens prontas, pois a mensagem comercial é introjetada à narrativa do filme, de forma que o espectador sinta a necessidade de que ele continue fora das salas, que a narrativa faça parte de sua vida, criando assim uma “*realidade fantasiada*”, estimulando as pessoas a sentirem “uma necessidade irreprimível de reproduzir e reconsumir o objeto interiorizado que passa a integrar o inconsciente coletivo” (NAZÁRIO, 2005, p.342), expandindo o mercado para além das telas:

em E.T, o merchandising não é mais exterior ao filme, narrado com simplicidade para facilitar a condução das emoções ao seu paroxismo, mas insinuado na própria narrativa: o E.T.[...] coloca, antes de partir, o dedo na cabeça de Elliot, e diz “I’ll be there right here” (Estarei bem aqui). A frase não é simplesmente um bordão de despedida; proferida em tom solene e, mais que isso, acompanhada do gesto marcante de um dedo que, em ocasiões anteriores, demonstrara todo seu poder sobrenatural, ela é uma verdadeira *mensagem introjetada*. O momento na qual o E.T. aponta para a cabeça de Elliot integra a apoteose dramática do filme, com as platéias a beira do pranto[...]. É essa técnica subliminar de propaganda que sustenta todo o merchandising do filme. (NAZÁRIO, 2005, p.342)

Essas características presentes nos filmes de Lucas e Spielberg na década de 1980 se tornam fundamentais para o cinema estadunidense a partir de então, instituindo elementos existentes nos *blockbusters* até os dias de hoje. Desse modo, essa mudança de estilo das grandes produções e a escolha de um novo público alvo gerou reações negativas dos críticos naquele momento de transição. As grandes produções de períodos anteriores, como *O Poderoso chefão* (The Godfather, 1972), eram destinadas a adultos e possuíam maior complexidade narrativa, incluindo elementos de ironia e ambiguidade moral. Os filmes

---

<sup>106</sup> Ibid

blockbusters mudam essa perspectiva, retiram alguns elementos tradicionais e dão maior status aos efeitos visuais e sonoros, além de objetivarem um público juvenil. Os filmes com narrativas mais complexas e voltadas para o público adulto continuam existindo, mas compartilham esse mercado com os que visam abranger os jovens<sup>107</sup>, o que gerou, de acordo com Prince, um desagrado da crítica cinematográfica:

Para alguns críticos, entretanto, isso representava a queda em comparação com o período anterior. Os filmes dos anos 1980 são considerados mais adolescentes, até infantis em seus atributos, e a responsabilidade disso, muitas vezes, era atribuída ao trabalho de Steven Spielberg e George Lucas e suas influências em outros cineastas. Seus trabalhos nos anos 1980 (e até mesmo antes, com Tubarão e Guerra nas Estrelas nos anos 1970) são presumidos para personificar e popularizar todos os efeitos prejudiciais do cinema *blockbuster* (PRINCE, 2007, p.8)<sup>108</sup>

De certa forma, a crítica não estava equivocada ao considerar os filmes de Lucas e Spielberg como produções adolescentes, ora até infantis. No entanto, provavelmente, não observavam que independentemente de serem melhores ou piores do que as produções de outrora, era esse tipo de público que passava a constituir grande parte da arrecadação dos grandes estúdios. Apesar de os críticos considerarem os efeitos especiais como fatores positivos ou negativos – e é claro que essas críticas estão compostas de certo purismo em ver o cinema como arte proveniente de inspiração superior –, devemos levar em conta que eles se fazem presentes e passam a ser lucrativos para os estúdios e fundamentais para se entender o cinema a partir de então.

No que diz respeito a figuras como Lucas, Spielberg, Bruckheimer e Simpson, podemos afirmar que eles representam o advento do *blockbuster* em relação aos custos de produção e aos cachês. Todos eles se tornam peças prestigiadas e privilegiadas pela indústria e são vistos como capazes de gerarem altos ganhos para os cofres dos estúdios com grande potencial comercial, o que levava à assinatura de contratos com salários astronômicos<sup>109</sup>.

---

<sup>107</sup> A combinação de elementos distintos em uma mesma produção, permitiu ampliar a gama de espectadores de uma tal forma, que muitas produções conseguem reunir em torno de um mesmo filme públicos distintos, adultos e jovens.

<sup>108</sup> Tradução livre do autor “For some critics, though, this represents a falling off from the achievements of that earlier period. Eighties film is regarded as being more adolescent, even infantile, in its appeals, and responsibility for this is often attributed to the work of Steven Spielberg and George Lucas and their influence on other filmmakers. Their work in the eighties (and even before, with *Jaws* and *Star Wars* in the seventies) is presumed to personify and to popularize all the detrimental effects of blockbuster filmmaking.”

<sup>109</sup> Cf. JORDAN, op. cit. p.7



Isso não se restringiu somente a cineastas e produtores, os contratos com atores consagrados, muitas vezes, consistiam boa parte do custo de produção dos blockbusters. A imagem dos atores passou a ser explorada de forma a garantir o sucesso de um filme que, em geral, constrói sua narrativa em torno de personagens protagonizados por atores conhecidos, os quais interpretam personagens às vezes até de forma performática e exagerada, porém marcante, o que dá ao filme, o rótulo do ator.

Jacques Aumont destaca que a atuação de um “astro” hollywoodiano em um filme é marcada pela correlação com outros personagens interpretados pelo mesmo ator. Referindo-se a Edgar Morin, Aumont aponta essa prática, denominada “star system”<sup>110</sup>, como fundamental para atrair uma quantidade maior de público, familiarizado com a figura do astro, o qual chega a se sobrepor à importância do próprio filme. Aumont afirma que é comum – ainda mais com o advento do blockbuster – estilos de personagens que deram certo ao serem interpretados por um ator, o que produziu lucro para os estúdios, pois estes repetiam esses personagens em filmes seguintes, como forma de garantir o retorno do público e, conseqüentemente, das receitas.

Um exemplo da utilização do enfoque nos atores pelo cinema blockbuster está em Sylvester Stallone, uma das figuras mais representativas desse tipo de cinema. Stallone protagonizou diversos papéis que utilizavam as características de *Rocky/Rambo*. Tanto no que diz respeito aos aspectos de personalidade desses personagens, isto é, homens frios, violentos e patriotas; quanto ao aspecto físico, já que diversos personagens de Stallone sempre foram marcados pela exacerbação de músculos e de um porte físico que transmitia a imagem de invencibilidade<sup>111</sup> e, segundo Kellner, de virilidade<sup>112</sup> e masculinização.

Essa valorização do ator e a realização de contratos milionários com os estúdios estão relacionados com as questões mais amplas do processo de fusões e aquisições dos estúdios. Esse processo passa a interligar toda a produção e o ramo do entretenimento, fazendo que os estúdios tivessem acesso aos artistas surgidos na televisão. Dessa forma, esses atores migravam da televisão para o cinema, aumentando ainda mais a possibilidade de retorno por parte dos estúdios, já que a conexão entre cinema e televisão, permitia o lançamento de atores

---

<sup>110</sup> AUMOUNT, Jacques. *A Estética do Filme*. 3ª. ed.. Campinas, SP, Papyrus, 2005. p. 138 Apud MORIN, Edgar. *Les Stars*. Paris: Ed. Seuil. 1972.

<sup>111</sup> Podemos elencar filmes como *Stallone Cobra* (Cobra, 1986) e *Falcão: O Campeão dos Campeões* (Over the top, 1987) entre os que apresentam Stallone repetindo um “mais do mesmo”. Este último possui contudo um apelo familiar, característico do cinema *high-concept* a partir da *Era Reagan*

<sup>112</sup> Kellner, op. cit, p.93

e atrizes que já gozavam de familiaridade com a mídia pelo sucesso obtido anteriormente em trabalhos na televisão. Além disso, a mudança administrativa dos estúdios possibilitava a realização de contratos e projetos a longo prazo, prevendo inclusive a possibilidade de realizações de sequências e continuações de filmes realizados.

Outra característica importante das produções sinérgicas foi a continuidade de filmes de sucesso, o que se tornou praticamente uma regra em Hollywood. Segundo Nazário, o apelo publicitário para os gêneros cedem lugar ao conceito de “séries”<sup>113</sup>. Os filmes que obtinham um sucesso de bilheteria considerável davam margem para a produção de continuações, geralmente, repetindo as mesmas fórmulas utilizadas nas produções anteriores da série, como foram o caso de *Um tira da pesada*, *Rocky*, *Karate Kid*, *Beverly Hills Cop*, *Guerra nas Estrelas* e *Rambo*.

Muitos filmes iniciaram suas filmagens já prevendo possíveis continuações. Isso influenciou diretamente nos temas e nas narrativas, contando histórias que propunham indicativos de futuras continuidades nas telas. Muitos filmes passaram a possuir narrativas com finais abertos, para serem complementados com as continuações.

A utilização de outras mídias como extensões das narrativas também foi introduzida com vigor na década de 1980 e passaram a ser empregadas com frequência até os dias de hoje. Era comum que filmes de sucesso se tornassem livros, séries, desenhos animados, quadrinhos e programas de televisão, sem contar a quantidade imensa de produtos oferecidos com suas marcas. Nesse aspecto, enfatiza-se que não raras vezes, esses produtos eram ofertados no mercado sem qualquer conexão com a narrativa existente nas telas.

Dessa forma, o cinema *blockbuster* é marcado por essa sinergia de mercados auxiliares ao cinema. É parte do alto investimento nos filmes, com o intuito de obter altas receitas que cubram os custos de produção e garantam um rápido retorno e lucros compatíveis com os investimentos. Prince ressalta que, a integração desse mercado fez que o filme fosse um dos produtos de um conjunto bem mais amplo. Assim, o filme perde um valor individual na ótica da indústria do entretenimento, uma vez que não é tratado e nem analisado mais de forma isolada, o filme pelo filme<sup>114</sup>. Este passa a pertencer a um conjunto de mercadorias e deve ser visto, levando-se isso em consideração.

---

<sup>113</sup> Cf. NAZÁRIO, op. cit, p. 246

<sup>114</sup> Cf. PRINCE, 2007, p.7

A integração de mercados e os altos investimentos se tornam as principais características do cinema blockbuster e, na visão de muitos, também do Hollywoodiano a partir da década de 1980. Contudo, a análise realizada por Prince, apesar de reconhecer a existência e a importância desse tipo de filme no período, faz uma ressalva fundamental: não podemos confundir cinema dos anos 1980 com blockbuster e fazer a associação quase automática de que este era o único modelo de filme realizado na década. Prince afirma que esse tipo de produção nem sequer era maioria, no entanto, boa parte dos críticos realiza essa análise monolítica e generalizante.

Para ele, essa generalização ofusca uma década bastante heterogênea, no que diz respeito às temáticas e gêneros de filmes, na qual o tipo blockbusters era um dos segmentos existentes, nunca o predominante, em termos de quantidade. Ao contrário, eram produzidos muito mais títulos com outros enfoques, mas ao olharmos para o passado, fica a falsa impressão de que somente este tipo existiu na época.

Prince sustenta sua análise por meio da constatação de um mercado de cinema independente e em ascensão na época. Além disso, o autor avalia que essa visão predominante do cinema na década de 1980 está relacionada principalmente à divulgação de alguns filmes pela saturação. Essa estratégia acabou marcando mais o mercado em determinada época do que os inúmeros outros filmes produzidos em perspectivas diferentes.

Ele afirma que, indubitavelmente, a década aponta para direções distintas, as quais, de acordo com os críticos, são sinais de um momento de queda criativa e qualitativa de trabalhos relevantes no cinema. O exemplo que ele dá é o das dificuldades enfrentadas pelos diretores de destaque nas décadas anteriores, com trabalhos que, para a crítica, traziam elementos que marcavam suas produções de forma autoral<sup>115</sup>, como é o caso de Martin Scorsese, Robert Altman, Peter Bogdanovich, William Friedkin, Francis Ford Coppola, Brian de Palma e Arthur Penn. No entanto, Prince argumenta que o fato de eles não se enquadrarem no padrão hollywoodiano do blockbuster, instituído na década de 1980, não significa que não tenham feito produções de relevância, como é o caso de *Touro Indomável* (Raging Bull, 1980) e de *Scarface* (Scarface, 1983)<sup>116</sup>.

Nesse contexto, Prince enfatiza que a nova década não acaba com a criatividade no cinema. É claro que reconhece a influência de diretores como Spielberg, mais preocupados

---

<sup>115</sup> Tipo de cinema considerado “de autor” imprime a ideia de que um filme é uma obra, tal qual um livro, quem o realiza seria como um autor, que imprimiria características suas nos filmes. Cf. AUMOUNT, 2005, p. 122

<sup>116</sup> O primeiro foi dirigido por Martin Scorsese e o segundo por Brian de Palma.

com a bilheteria do que por imprimir uma marca narrativa própria. Ele afirma que outros diretores surgem e apenas transformam o conceito de “autor”, o adaptando a uma nova época. Dessa forma, cita Tim Burton, James Cameron, Spike Lee, entre outros, como grandes nomes que surgiram com trabalhos interessantes e de qualidade na década de 1980.

Cabe-nos pontuar alguns questionamentos a essa ideia de Prince. Não há dúvida de que existam nomes de destaque surgidos na década de 1980 e que os filmes blockbuster, sem dúvida, acabaram ocultando produções com temas variados. Contudo, seria possível dissociar totalmente esses fenômenos do advento do blockbuster? Afinal, em certa medida, esse novo modelo de diretor que surge é justamente novo, por pertencer a um contexto cinematográfico distinto dos contextos anteriores, pela mudança em grandes proporções da década de 1980. Poderíamos afirmar que estes diretores não atuam frente ao blockbuster da mesma maneira que Lucas, Spielberg e Bruckheimer, no entanto, o surgimento deles está associado a um contexto distinto de cinema, ao qual acabam ligados<sup>117</sup>.

Devemos questionar ainda, em que medida os filmes independentes ascenderam em quantidade de produção? Em grande parte, motivados por um mercado integrado ao blockbuster, afinal, muitos filmes independentes eram distribuídos por grandes estúdios e se beneficiaram com o aumento da quantidade de salas de cinema, o que permitia que as empresas proprietárias os colocassem em exibição em ambientes menores, ou em maiores enquanto os grandes filmes não estivessem em cartaz.

Concordamos com Prince quando ele afirma que o blockbuster *high-concept* não é o único tipo de filme existente na década de 1980, contudo, não podemos dissociar os outros tipos de filme deste advento. Além disso, a ênfase neste estudo não se dá somente pelo conhecimento que se tem da grande publicidade realizada, mas também pelo impacto social e por alterações de mercado que esses filmes promoveram. O que por si só justifica o estudo deles, sem realizar uma análise generalizante, levando em conta que existem tendências diferentes, mas que não estão totalmente desconectadas desse universo.

Prince contesta outra usual confusão realizada por muitos estudiosos que abordam o cinema na década de 1980. A associação imediata de filmes dessa época com a *Era Reagan* é outro paradigma. Para o autor, essa visão segue o mesmo caminho da relação cinema da

---

<sup>117</sup> Algumas das produções desses diretores, posteriores à década de 1980, os colocam em um hall que é permitido associa-los mais diretamente ao cinema blockbuster. Como é o caso de James Cameron.

década de 1980 com as produções blockbusters<sup>118</sup>, pois existe uma correlação, mas não podemos generalizar de forma a criar uma visão monolítica das narrativas da década de 1980.

A *Era Reagan* influenciou a narrativa de diversos filmes e proclamava uma cultura, que se difundiu por distintos setores da sociedade. Porém, não podemos negar que as políticas de Reagan foram debatidas, como avalia Prince:

Politicamente, os anos 1980 inauguraram uma década ininterrupta de domínio republicano na Casa Branca, com o mandato presidencial de George Bush na sequência de oito anos em que Reagan ocupou o Salão Oval. Embora as políticas de Reagan fossem debatidas fortemente durante a década, desde aquele tempo a construção do mito da força do trabalho na política americana tem elevado seu status de figura de destaque na história presidencial, minimizando as controvérsias que cercaram seu mandato. (PRINCE, 2007, p.11)<sup>119</sup>

Chris Jordan assinala em seu trabalho, que o advento do *Reaganismo* possuiu total influência sobre Hollywood na década de 1980. Para ele, elementos como o favorecimento econômico que Reagan proporcionava aos estúdios, com políticas de corte de impostos e quebra de limites de propriedades, somadas a uma antiga parceria e apoio mútuo entre Reagan e os estúdios, seriam fatores fundamentais para a incorporação dos valores da *Era Reagan* no cinema.

Para Jordan, a moral defendida por ele pode ser percebida nas narrativas hollywoodianas. O autor assinala que valores como o individualismo e a ética do sucesso, que enfocam um modelo de estadunidense associado aos valores de trabalho e dedicação aos negócios como forma de se construir as riquezas coletivas por meio do sucesso individual, são exemplos de temáticas que se tornaram cada vez mais frequentes no cinema da década de 1980. Além disso, filmes que enaltecem valores militares e o combate a problemas que Reagan relaciona como grandes ameaças à sociedade<sup>120</sup> contribuem para a difusão da retomada das políticas da Guerra Fria pelos republicanos.

Entretanto, Prince afirma que esse tipo de narrativa existe, mas está circunscrita a um ciclo de filmes de ação e guerra que instituem esses valores, como é o caso da trilogia Rambo

---

<sup>118</sup> Cf. PRINCE, op.cit. p.11

<sup>119</sup> Tradução livre do autor: "Politically the 1980s inaugurated an uninterrupted decade of Republican dominance of the White House, with the one-term presidency George Bush following the eight year Reagan occupied the Oval Office. Although Reagan's policies were fiercely debated during the decade, since that time the myth-making forces at work in American political life have elevated him to the status of towering figure in presidential history, minimizing the controversies that surrounded his tenure."

<sup>120</sup> O comunismo, a criminalidade urbana, o fundamentalismo islâmico.

e de outros filmes que demonizam a URSS e outros inimigos, como *Top Gun: Ases Indomáveis* (Top Gun, 1986), *Águias de Aço* (Iron Eagle, 1986), *Braddock: O Super Comando* (Missing In Action, 1984). Para ele, existe outro tipo de filme também bastante difundido em Hollywood, que representa o debate existente sobre as políticas reaganistas e a oposição a elas. De acordo com o autor, filmes importantes foram realizados com o enfoque principal em narrativas que iam contrariavam as políticas de Reagan em diversos aspectos. Segundo ele, foram produzidos bons filmes, enfocando a questão das intervenções do governo de Washington em países da América Latina, como é o caso de *El Norte* (El Norte, 1984) e *Romero* (Romero, 1989). Outros ciclos de filmes contrários à política de Reagan enfocam assuntos também pertinentes, como críticas realizadas à economia e ao modelo ocidental de consumo, como *Blade Runner: o Caçador de Andróides* (Blade Runner, 1987), *Aliens* (Aliens, 1987) e *Robocop: o policial do futuro* (Robocop, 1987).

O ciclo de filmes mais importante e mais significativo nesse aspecto são os que abordam questões relacionadas ao Vietnã<sup>121</sup>. Na primeira metade da década de 1980, são realizados filmes que tratam de soldados dos EUA desaparecidos em combate, mas que são resgatados heroicamente por “heróis” estadunidenses, como é o caso de *Rambo II: a missão* (Rambo: First Blood Part II, 1985), *De volta para o inferno* (Uncommon Valor, 1983) e *Braddock: O Super comando*, cujo resgate busca criar uma espécie de vitória simbólica da Guerra do Vietnã<sup>122</sup>. Não obstante, ele aponta que um ciclo de filmes com temáticas opostas, ou seja, os que apresentam críticas à Guerra do Vietnã, eram produzidos desde o final da década de 1970, como *Apocalypse Now* (Apocalypse Now, 1979), *O franco atirador* (The Deer Hunter, 1978), *Amargo Regresso* (Coming Home, 1978), *Nascido em 4 de julho* (Born in the Fourth of July, 1989), *Platoon* (Platoon, 1986), *Bom dia Vietnã* (Good morning Vietnam, 1987), *Nascido para Matar* (Full Metal Jacket, 1987), *Salvador* (Salvador, 1986)

Essa perspectiva valoriza os filmes provenientes de uma crítica à *Era Reagan*, como forma de explicitar que o advento do Reaganismo não está presente em todos os aspectos do cinema Hollywoodiano da década de 1980. No entanto, existe aqui uma visão que, de certa forma, acaba realizando uma análise inversa, afinal, ao enfatizarmos os filmes que criticam a

---

<sup>121</sup> Cf. MESQUITA, Luciano Pires. A “Guerra do Pós-Guerra”: O cinema norte americano e a Guerra do Vietnã. Dissertação de Mestrado, orientadora: Ana Maria Mauad, UFF.

<sup>122</sup> Cf. PRINCE, op. cit. p.16

*Era Reagan*, estamos confirmando a importância do *Reaganismo* para o cinema, seja exaltando os valores desse advento ou os rejeitando.

O ponto de vista de Kellner aponta para esse caminho. Em sua proposta, ele afirma que a cultura da *Era Reagan* é predominante e hegemônica na sociedade estadunidense, porém não escapa ao debate e a propostas contrárias de enfrentamento a estas perspectivas, visto que para ele os debates existentes no interior da sociedade são representados pela cultura da mídia:

A cultura da mídia é também o lugar onde se travam batalhas pelo controle da sociedade. Feministas e antifeministas, liberais e conservadores, radicais e defensores do status quo, todos lutam pelo poder cultural não só nos meios noticiosos e informativos, mas também no domínio do entretenimento [...]. A mídia está intimamente vinculada ao poder e abre o estudo da cultura para as vicissitudes da política e para o matadouro da história. Ajuda a conformar nossa visão de mundo, a opinião pública, valores e comportamentos, sendo, portanto um importante fórum do poder e da luta social. (KELLNER, 2001, p.54)

Prince faz um rápido levantamento dos principais gêneros do cinema Hollywoodiano na década de 1980, levando em consideração gêneros em ascensão e gêneros em decadência. Mesmo afirmando que os filmes blockbusters não correspondem à maioria dos filmes do período, esse levantamento deixa claro o reconhecimento, por parte do autor, da importância deles para a época, pois os gêneros que ele elenca como sendo os de maior sucesso e prestígio na década de 1980 são justamente os associados ao novo modelo de cinema, ligados ao *high-concept*.

A abordagem de Prince enfoca os filmes de gangster, faroeste, musicais, terror, ficção e filmes de guerra/ação. A situação de cada um está intimamente relacionada ao novo momento vivido pelo cinema hollywoodiano na década de 1980. E apesar dos gêneros muitas vezes se misturarem, é pertinente observarmos quais grupos de filmes se destacaram no cinema da década de 1980.

Primeiramente, Prince enfoca em dois gêneros tradicionais na história do cinema hollywoodiano que passam por um momento de decadência na década de 1980, o filme de gangster e o faroeste. Para o autor, o primeiro continua sendo privilegiado pelos produtores e cineastas na década de 1980, no entanto, declina muito em qualidade e não desperta grande interesse ao espectador. *Scarface*, um clássico do gênero na década, e *Os Bons Companheiros*

(Goodfellas, 1990) de Martin Scorsese obtiveram sucesso. Porém, diretores como Willian Friedkin e Francis Ford Coppola não repetem os mesmos êxitos da década anterior<sup>123</sup>.

Já os filmes *western* ou faroeste passam, segundo Prince, por seu pior momento em toda a história do cinema. Para ele é um gênero tradicional para Hollywood, mas que é marcado por um profundo declínio na década de 1980. Boa parte dos filmes realizados se relacionariam mais com a sátira, embora, no início da década de 1990, fossem produzidos dois grandes filmes: *Dança com Lobos* (Dance with Wolves, 1990) e *Os Imperdoáveis* (Unforgiven, 1992) – o faroeste jamais seria recolocado entre os principais em Hollywood.

A afirmação de Prince parece precisa ao se analisar os filmes produzidos com o “rótulo” de faroeste. Poucas produções nesse gênero foram realizadas na década de 1980. Não obstante, se deixarmos de observar o gênero de forma isolada, encontraremos elementos clássicos do faroeste em filmes Hollywoodianos de outros gêneros, como é o caso dos filmes de ação. Referências à cenas de duelos, tiroteios e assaltos, típicos dos *westerns*, sem contar a forma narrativa, com personagens dotados de um heroísmo redentor, são encontradas em abundância na filmografia hollywoodiana até os dias de hoje. Por isso, apesar da diminuição da quantidade dos filmes de faroeste, podemos afirmar que o gênero se encontra presente de forma diluída em diversos outros gêneros, principalmente nos filmes de ação.

Já o gênero musical, que estava em baixa, desde o auge do cinema clássico, volta com toda força. No entanto, seu formato é diferente dos musicais de década anteriores. O da década de 1980 encaixa-se perfeitamente no modelo de sinergia introduzido em Hollywood, atuando em parceria com a indústria da música e o advento dos vídeo-clipes. Nesse sentido, a audiência cobiçada pelos musicais é o público adolescente.

Não obstante, no que diz respeito à estrutura narrativa, eles celebram uma cultura familiar, com homens e mulheres representando papéis sociais e familiares bem definidos. Os musicais trazem tradicionalmente ritos de cortejo entre homens e mulheres, com distinções de papéis bem delimitados<sup>124</sup>. Muito além da narrativa, as condições do mercado da música e do vídeo-clipe é que manteve a existência do gênero<sup>125</sup>. *Dirty Dancing: Ritmo quente* (Dirty Dancing, 1987), *Footloose: ritmo louco* (Footloose, 1984), *Flashdance* (Flashdance, 1983) são exemplos desse tipo de filme.

---

<sup>123</sup> Respectivamente *Operação França* (French Connection, 1971) e *O Poderoso Chefão* (The Godfather, 1972)

<sup>124</sup> Cf. JORDAN, op.cit. p.16

<sup>125</sup> Cf. PRINCE, op. cit. p.17



Entretanto, os gêneros, mais prestigiados e os mais lucrativos nessa Hollywood em transformação, na década de 1980, foram o terror e a ficção científica. O terror representou, sem dúvida, a maior virada no cinema, passando de um tipo de filme marginalizado a um dos principais da década de 1980. Essa modalidade antes desse período era vista com desconfiança e desprezo pelos cineastas sérios de Hollywood, regra geral devido à sua grosseria e vulgaridade.

Porém, na década de 1980 os filmes de terror passam a explorar esse mercado voltado para a juventude, com a criação de personagens que perpassaram os limites do filme e atuaram em sinergia com brinquedos, roupas, réplicas dos personagens, entre outros produtos<sup>126</sup>. Os personagens marcantes criados pelo gênero potencializaram esse mercado e as possibilidades de obtenção de lucro. Em adição a isso, o gênero explorou mais que os outros, a elaboração de continuções para os filmes. Os dois principais personagens: Freddy Krueger e Jason<sup>127</sup> se tornaram ícones do gênero e do intenso comércio, envolvendo seus diversos filmes.

Por sua vez, a ficção é o gênero que podemos considerar como o carro chefe de Hollywood naquele período, talvez, o que mais explorou e definiu os padrões dos blockbusters, principalmente pela atuação de George Lucas e Steven Spielberg, dois dos principais diretores desse tipo de filme. Assim como no terror, a ficção explorou exaustivamente as potencialidades comerciais do cinema da década de 1980 e tinha no público juvenil, uma audiência cativa, geralmente interessada muito mais nos efeitos especiais e visuais, em batalhas espaciais ou em aparições extraterrestres do que na narrativa em si. Prince afirma que esse gênero acaba tendo destaque também por um aspecto fundamental: a tendência insistente de Ronald Reagan em enxergar a vida real nos termos da ficção, como quando se referiu a URSS como o Império do Mal, em uma clara referência aos vilões de *Guerra nas Estrelas*. Desse modo, a imaginação popular atribuiu ao projeto do escudo antimísseis de Reagan, o nome Guerra nas Estrelas.

Por fim, integramos o gênero de ação e guerra em um mesmo grupo devido a similaridade que podemos observar na construção narrativa de ambos na década de 1980, principalmente, os filmes que apóiam ideais militaristas de Reagan. Para Prince, a temática do

---

<sup>126</sup> Ibid. p.18

<sup>127</sup> Respectivamente com os filmes que deram início a uma série de produções: *A Hora do Pesadelo* (Nightmare on Elm Street, 1984) e *Sexta-feira 13* (Friday the 13th, 1980).

Vietnã cria um campo próspero para a produção desses filmes<sup>128</sup> e o apontamento da violência urbana, o tráfico internacional de drogas, proveniente de países latino americanos e um olhar mais atento para o Oriente Médio, por parte do governo Reagan, fomentam filmes com heroicas atuações em defesa do país nesse território. Esses filmes são marcados por perseguições, tiroteios, explosões, cenas intensas alternadas por rápidos diálogos, edição com cortes rápidos e uma trilha sonora agitada, com o objetivo de prender a atenção do espectador para essa intensidade de imagens. Em geral, os filmes de Sylvester Stallone, Chuck Norris, Bruce Willis e Arnold Schwarzenegger adotam esse tipo de narrativa na década de 1980.

A grande importância do filme de ação está na influência exercida amplamente sobre o cinema. Segundo Scott Forsyth<sup>129</sup>, os filmes de ação instituem características que passam a transcender o gênero. Fazendo com que o ritmo e as sequências dos filmes de ação estejam presentes em filmes Hollywoodianos enquadrados em outros gêneros, a partir da década de 1980.<sup>130</sup> Assim, os moldes do cinema de ação não estão presentes também na comédia, no drama, no romance, no terror, no musical, entre outros, nos quais é possível identificar a presença da estética do filme de ação com:

[...] narrativas simples e temas concisos – buscas, perseguições, vingança, guerra -, caracterizações também simples e ocasiões abundantes para tomadas arriscadas, lutas, batalhas e efeitos de todos os tipos, e resoluções claras. (FORSYTH, 2005: 146)<sup>131</sup>

É nesse contexto dos filmes de ação que a trilogia Rambo se torna uma das mais importantes para o gênero. Isso ocorre não somente por fazer parte dessa introdução de padrões para o cinema, mas também por possuir uma forte representação de elementos políticos e sociais da época, conforme procuraremos demonstrar no capítulo seguinte.

---

<sup>128</sup> Ibid p.15-16.

<sup>129</sup> FORSYTH, Scott. *Hollywood Recargado: El cine como mercancia imperial*. In PANITCH, Léo & LEYS, Colin. *EL Império Recargado*. Buenos Aires, Clacso Libros, 2005.

<sup>130</sup> Ibid

<sup>131</sup> Tradução livre do autor “[...] narrativas simples y temas concisos – búsquedas, persecuciones, venganza, guerra-, caracterizaciones también simples y abundantes ocasiones para tomadas arriesgadas, peleas, batallas y efectos de todo tipo y resoluciones claras.”

### 3

## A MÁQUINA DE GUERRA:

### Uma análise das narrativas fílmicas da trilogia Rambo

Após verificarmos o contexto dos EUA na década de 1980, os desdobramentos da Era Reagan e observarmos como o cinema Hollywoodiano estava inserido naquele contexto em meio a ele, no presente capítulo, temos o objetivo de realizar uma análise detalhada do conteúdo dos filmes da trilogia Rambo. Buscamos, também, compreender a partir de um estudo de suas estruturas narrativas, de que forma o filme se relaciona com sua época e seu contexto social.

Partimos da ideia de que um filme está sempre inserido no seu contexto, se relacionando com o meio social de sua época. Dessa forma, o seu sentido nunca estará acima ou fora da história<sup>132</sup>. Afinal, o cinema é produzido e veiculado por agentes de sua época por isso estão circunscritos nela.

---

<sup>132</sup> Cf. Valim 2006

Desse modo, procuramos observar que tipos de representações sociais são compartilhadas com o público nas telas de cinema, para assim, investigar de que forma os filmes da trilogia Rambo se apropriam de representações como URSS, governo estadunidense e guerra que, conforme menciona Valim, ao citar Ciro Flamarion Cardoso, foram elaboradas a partir de uma filtragem da informação existente sobre os temas e que acabam

“[...] dando lugar a distorções, inversões, reduções (escolhas) e supressões de atributos. Essas mudanças, que dependem de posturas cognitivas, resultam de intervenções, no processo, do modo de pensamento da ideologia no quadro cultural e dos sistemas de valores dos indivíduos ou grupos que confeccionam as representações[...]” (VALIM, 2006, p.197)

Ao se apropriar e organizar essas representações, tentaremos entender, por meio da análise da narrativa fílmica, como os filmes constroem uma imagem aparentemente coerente ao ator social, se tornando uma nova estrutura sobre a URSS, governo estadunidense e guerra que “origina ou cristaliza o processo representativo, permitindo a materialização e a simplificação do fenômeno ou do que foi representado” (VALIM, 2006, p. 198), para que depois seja naturalizado e enraizado no meio social.

Uma análise fílmica não possui uma fórmula específica para ser realizada, pois a escolha do caminho a ser seguido deve se pautar pelos questionamentos que se realiza ao filme. Afirmamos não ser possível a análise de um filme sob todos os seus aspectos, mas a partir de elementos que possam atender às necessidades da pesquisa. Por isso, optamos por uma avaliar os aspectos da estrutura narrativa. Todavia, devemos considerar outros elementos como iluminação, edição, enquadramento, diálogos e sonorização, que são importantes para a própria narrativa.

Os filmes foram analisados a partir de subdivisões, isto é, as sequências. De acordo com Laurent Jullier e Michel Marie<sup>133</sup>, não há uma definição precisa para as sequências, mas podemos apresenta-las como “um conjunto de planos que apresenta uma unidade espacial, temporal, espaço temporal, narrativo (a unidade da ação) ou apenas técnico” (JULLIER & MARIE, 2009, p. 42), ou seja, são pequenas unidades narrativas presentes no conjunto narrativo do filme.

---

<sup>133</sup> JULLIER, Laurent & MARIE, Michel. *Lendo as imagens do Cinema*. São Paulo: Editora Senac, 2009.

Iniciamos a análise com os contextos de produção e o relato de cada filme, como forma de compararmos o relato, ou seja, a história narrada e o seu contexto de produção, para se compreender as intenções em sua elaboração. No que diz respeito à narrativa, realizaremos uma análise dos sentidos apresentados pelos enunciados, de que forma os elementos são levados ao filme e quais os recursos utilizados, entre eles o iconotexto, que, de acordo com Valim, “surge através de um ou mais protagonistas ou recursos cinematográficos como imagens, músicas, textos, entre outros” (VALIM, 2006, p. 201). São essas unidades que podem confirmar e reforçar uma imagem, um diálogo ou uma ação ou negá-la, podem também falar de algo que não está implícito na narração em andamento. Por fim, apresentamos as mensagens em eixos temáticos ou representacionais, elencando os principais temas presentes nos filmes.

### 3.1 CONTEXTOS DE PRODUÇÃO E RELATOS

#### 3.1.1 RAMBO: PROGRAMADO PARA MATAR (FIRST BLOOD – 1982).<sup>134</sup>

*“na guerra eu voava em aviões, dirigia tanques, e usava equipamentos de milhões de dólares, mas aqui, eu não arrumo emprego nem como manobrista”.*

*(Rambo: programado para matar, 1982, 1h 22min 45seg).*

Durante a década de 1970, com o retorno dos ex-combatentes do Vietnã ao solo estadunidense, o país passa a contar com um novo problema social: a situação dos veteranos de guerra, que chegavam aos EUA com graves sequelas físicas e emocionais provocadas pela

---

<sup>134</sup> Ficha técnica: Carolco Pictures / Anabasis N.V; Distribuição: Orion Pictures Corporation; Diretor: Ted Kotcheff; Baseado no livro homônimo de David Morrel; Adaptação: Michael Kozoll, William Sackheim e Sylvester Stallone. Produtores: Buzz Feitshans; Fotografia: Andrew Laszlo; Edição: Joan E. Chapman; Música: Jerry Goldsmith; Personagens e interpretes principais: Rambo: Sylvester Stallone; Coronel. Samuel Trautman; Richard Crenna; Xerife Will Teasle; Brian Dennehy; Cap. Kern: Bill McKinney; Arthur Galt:Jack Starret. Ano de produção: 1982; País: EUA; Formato: DVD; Duração: 88 min

guerra. Muitos não conseguiam novamente se adequar à vida normal, por traumas, lesões corporais ou por rejeição da sociedade, como afirma Paulo Fagundes Vizentini<sup>135</sup>

“Dezenas de Hospitais foram construídos nos EUA para tratamento mental de soldados e recuperação de milhares de viciados. A dificuldade de readaptação poder ser exemplificada com os periódicos episódios de veteranos do Vietnã que entram em alguma lancherias e matam dezenas de pessoas desconhecidas...” (VIZENTINI, 2001, p. 83)

Nesse contexto, o escritor David Morrell, um canadense e professor de literatura, publica o livro *First Blood*, o qual trata de Rambo, um ex-combatente do Vietnã, que fez parte de um pelotão de elite das tropas estadunidenses na guerra: os “*Boinas Verdes*”. Mas, como muitos soldados, após o regresso não consegue se reintegrar à sociedade e se envolve em uma confusão com o Xerife de uma cidadezinha, de quem ele escapa e foge para uma mata ao redor da cidade, local em que prepara armadilhas de guerra e entra em conflitos que promovem o derramamento de sangue de vários policiais.

No livro, Rambo é um veterano de guerra sanguinário e descontrolado, que por sofrer com os traumas de perder seus companheiros do campo de batalha, vive atordoado por suas lembranças. Ao ser perseguido por policiais, que adentram a mata para “caçá-lo”, Rambo faz aquilo para o qual foi treinado por seu país: matar seus inimigos. Na mata, Rambo traz o Vietnã para dentro dos EUA e quer mostrar para aqueles que o rejeitam as penúrias da guerra.

Anos após o lançamento do livro, Michael Kozoll, William Sackhein e Sylvester Stallone escreveram um roteiro com a adaptação da história para o cinema, e produziram, em 1982, uma versão para as telas: *Rambo: programado para matar* (First Blood, 1982). O filme foi produzido em um momento no qual o debate em relação ao problema dos veteranos começava a reacender com maior vigor. A Era Reagan trouxe consigo, mediante demonstrações do poderio militar e da eclosão da Nova Guerra Fria, a tentativa de mostrar aos estadunidenses que eles deviam voltar a confiar no poderio militar do país<sup>136</sup>. Contudo, isso colocava o assunto dos veteranos de guerra na “ordem do dia” da opinião pública estadunidense.

*Rambo: programado para matar*, assim como no livro de Morrel, trata de um veterano do Vietnã que arruma confusão em uma cidadezinha do norte dos EUA, é preso e, depois de

---

<sup>135</sup>

<sup>136</sup> Voltaremos a essa questão na análise do segundo filme da série “Rambo”: *Rambo II – a missão* (First Blood part II, 1985).

fugir da cadeia, também se esconde na mata. Contudo, ao contrário da obra de Morrel, Rambo, encenado por Sylvester Stallone, não mata sequer uma pessoa – pelo menos diretamente - mas fere vários policiais. Ao contrário do Rambo do livro, no filme, o personagem se impõe como uma máquina de guerra até certo ponto “controlável”, tendo visto que seu comandante nos campos de batalha, Coronel Samuel Trautman, interpretado por Richard Crenna é o único que consegue controlar sua fúria, já no livro, a violência incontrolável de Rambo faz Trautman matá-lo.

O protagonista e um dos roteiristas do filme, Sylvester Stallone, afirmou em entrevista contida em um *making off*, que retirou a morte de Rambo pois era algo que “não deveria ser feito. É a mensagem errada, todo veterano ao ver isso pensará: ‘a única solução é a morte, a única coisa que nos espera’. Eu não acho que seja certo.” (09min 18seg). Contudo, é importante lembrar que a sobrevivência de Rambo deixou aberta a possibilidade de uma futura continuação do filme, o que de fato ocorreu. Como observamos no capítulo anterior, a produção de filmes em séries, com continuações e produções derivadas passou a se intensificar a partir da década de 1980. Stallone, um ator que conhecia bem o meio cinematográfico, provavelmente, sabia dessa possibilidade com *Rambo: programado para matar*.

Por conta desse fator, ocorreu uma troca no elenco, já que Kirk Douglas, chamado para encenar o Coronel Samuel Trautman, acabou abandonando o personagem, por não concordar com o final do filme e em seu lugar foi chamado Richard Crenna.

A mudança no final original, de certa forma, ameniza um pouco as críticas à Guerra do Vietnã e ao governo pela situação dos veteranos. Afinal, o personagem principal é uma pessoa transtornada por culpa da guerra e de uma sociedade que o abandonou e o empurrou para a morte. Ao mudar o final do filme, o personagem ganha uma nova chance de mudança.

Mesmo partindo de um pressuposto de que os homens que lutaram na guerra merecem o reconhecimento da sociedade por defenderem o país, o filme não deixa de ser uma crítica à situação na qual os veteranos se encontram no país. O filme denuncia ainda a negligência das autoridades e da sociedade ao lidar com os ex-combatentes ou com qualquer questão relacionada ao Vietnã.

Ao analisarmos o filme inserido no contexto político dos EUA do início da década de 1980 devemos ter certo cuidado, para que não o rotulemos como conservador. Ao contrário,

*Rambo: programado para matar* busca ressaltar os aspectos de abandono e de negligência da sociedade estadunidense em relação aos ex-combatentes do Vietnã.

Devemos ressaltar que na época em que foi filmado, o ideal de individualismo, associado principalmente à “moda” neoliberal, era bastante difundido. O filme endossa essa visão individualista por ressaltar a determinação de um só homem em resolver sozinho os seus problemas e ao representar as autoridades policiais como executoras de leis que emperram a vida do cidadão.

Apesar de filmado por um estúdio pequeno – a Coracol Pictures – o filme possui um formato de ação bastante típico do modelo de produção e de narrativa dos blockbusters ou *Rollercoaster-movies* dos grandes estúdios, já que – assim como os outros da série *Rambo* - se insere na perspectiva de sinergia comercial crescente desde os anos 1970 no cinema Hollywoodiano. Quanto ao seu formato, destacamos as sequências de ação com o intuito de prender o espectador pela sensação de velocidade e adrenalina promovida pela edição das cenas, em geral, com cortes rápidos. No que diz respeito à sinergia comercial do filme, além das inúmeras propagandas de cigarros e da Coca-cola, o filme gerou diversos produtos relacionados ao personagem principal. O próprio livro de David Morrel foi relançado em novas edições com capas e fotos que remetiam ao filme, tornando-se mais um dos produtos correlatos.

A iluminação e a fotografia do filme referem-se sempre a um ambiente frio, chuvoso e cinzento, uma atmosfera densa, principalmente, nas cenas ambientadas na mata. Assim como a própria fisionomia de Rambo, um personagem com ar sério e frio, cujas intempéries da natureza ou os perigos da mata lhe são indiferentes. Características que sugerem a inserção do veterano Rambo em uma sociedade turbulenta e que não lhe proporcionam nenhuma esperança de viver.

Além disso, acerca do ator protagonista, Sylvester Stallone, criou-se uma imagem indissociável da figura do Rambo. O próprio “making off” do filme sugere que a postura de Stallone nas filmagens é semelhante a algumas posturas de Rambo (11min 21seg). Vários membros da equipe ao darem depoimentos sobre o clima frio e os ferimentos sofridos por Stallone durante a filmagem atrelam sua imagem ao personagem, pois enquanto falam sobre a forma como o ator enfrentou os problemas, a imagem mostra trechos do filme em que Rambo enfrenta situações que se submete à baixa temperatura e perigos extremos. O cartaz do filme também é um bom exemplo disso.





Figura 1

O cartaz de *Rambo: Programado para Matar* traz na parte superior o nome do ator, “Stallone”, seguido pela frase “Desta vez ele está lutando por sua vida,” atrelando a imagem do personagem a do ator. O cartaz indica que Rambo faz o uso da força das armas como forma de se defender e lutar por sua vida, não só para se salvar dos perigos, mas para se inserir na sociedade, ter a esperança de uma vida nova. Nem que para isso ele tenha de lutar sozinho. O fundo escuro com as árvores e o céu nebuloso indicam as dificuldades, às quais ele terá de sobreviver. Seu braço cortado também enfatiza isso.



Figura 2

O outro cartaz do filme apresenta características semelhantes ao primeiro, com a diferença que o céu ao fundo não está somente nublado, mas há uma tempestade com chuva atrás de Rambo, que enfatiza mais fortemente uma situação atormentada. Os carros e a movimentação ao fundo complementam a frase e apontam “contra quem”, o personagem está lutando. Abaixo, na ficha técnica do filme, há a propaganda do livro com o conteúdo do filme.

### 3.1.2 NARRATIVA DE *RAMBO: PROGRAMADO PARA MATAR* (FIRST BLOOD)

O filme inicia com uma imagem escura e os créditos iniciais, ela vai clareando gradativamente com o surgimento do título do filme até surgir ao fundo um homem caminhando solitário por uma estrada de terra (22seg). É John Rambo (Sylvester Stallone) e pelas suas vestimentas é possível identificar logo de início que ele possui ligação com o exército, por causa de diversos iconotextos existentes em sua roupa, como a bandeira dos EUA próxima a gola (1min e 6seg) e os dizeres: *U.S Army* (Exército dos EUA) na altura de seu peito (1min 16seg).

Rambo está à procura de um amigo que foi seu companheiro na guerra do Vietnã, Delmare Barry, mas é surpreendido quando chega ao endereço dele e descobre, por meio da mãe de Barry, que seu amigo morreu, vítima de câncer adquirido durante a guerra em contato com “aquela coisa laranja que espalharam por lá” (3m 32seg). Ela se refere ao agente laranja, uma arma química que contaminou estadunidenses e vietnamitas na guerra<sup>137</sup>. A iluminação do filme que até então era clara, como um dia ensolarado, passa a ser uma iluminação mais opaca, de um dia nublado (4m 7seg).

Rambo, agora sem rumo, segue seu caminho até se deparar com uma cidade, em que ele adentra, o nome do lugar está em um iconotexto, uma placa com os dizeres: “*Portal de entrada para Hollidayland*” (4min 22seg), Holiday em inglês, significa férias ou feriado, o que nos sugere uma cidadezinha pacata, em que pouca coisa acontece. Durante o filme, existem outras referências que indicam tais características da cidade (07min 04seg, 58min 30).

Na cidade, Rambo é abordado pelo xerife Will Teasle (Brian Dennehy) que o questiona sobre sua presença e demonstra que não o quer andando por ali, afinal, “usando essa bandeira na jaqueta e do jeito que você é, está procurando problemas por aqui” (05min 35seg), diz Will para Rambo. Will é representado como um xerife arrogante, dominador e autoritário, que gosta de ter a cidade sob o seu controle (4min 47seg; 5min 8seg; 6min 19; 42min 55; 1h 14min 07seg), impedindo que qualquer estranho, principalmente um veterano de guerra perdido e andando sem rumo, adentre sua cidade. Will aparece como um xerife dos filmes *westerns*.

---

<sup>137</sup> O *Agente Laranja*, é um dos muitos agentes químicos utilizados pelo exército estadunidense durante a guerra, com o objetivo de desfolhar as selvas para localizar os inimigos com precisão. Contudo, o agente possuía um poder tóxico e cancerígeno, diversos soldados foram contaminados por ter contato com o *Agente Laranja*.

Ele dá uma carona para Rambo atravessar a cidade (05min 41seg) e o provoca várias vezes no caminho, tratando-o como se fosse um vagabundo (6min 16seg; 6min 32seg). Ao ser deixado na ponte que sai da cidade, Rambo decide voltar e é preso por ele (09min 18seg). Contudo, podemos indagar: Por que Rambo decide voltar? Uma resposta possível pode ser encontrada na análise de alguns iconotextos presentes na entrada da cidade, dentro dela e em sua saída. São placas com a palavra “*esperança*” (04min 22seg; 4min59; 6min 11seg; 7min 26seg) em locais chave do trajeto de Rambo. Talvez, seja isso que um veterano do Vietnã, sem lugar na sociedade em que vive, esteja procurando em um lugar, já que uma placa o recebe com a frase: “*Bem vindo à esperança*” (4min 22seg).

Após ser levado à delegacia, Rambo se recusa a realizar os procedimentos burocráticos da prisão, como responder perguntas e tirar impressões digitais (10min 55seg; 12min 20seg), e foge (16min 29seg), depois de ser humilhado com agressões verbais e físicas (12min 26seg; 12min 49seg; 13min 42seg 14min; 14min 49seg), principalmente de um outro xerife, Arthur Galt (Jack Starret), que sempre aparece em cenas, como um homem sarcástico, que sente prazer em humilhar as pessoas (10min 25seg; 10min 58seg; 11min 47seg; 14min 05seg; 14min 37seg; 26min; 26min 35seg).

Ao fugir, Rambo consegue escapar da perseguição de Will (16min 52) e adentra a mata existente nas montanhas ao redor da cidade (20min 12seg). Uma viatura da polícia que está na perseguição do fugitivo não consegue acompanhar Rambo e capota às margens de um rio (19min 15).

Na mata, Rambo consegue lona em alguns caminhões abandonados e com elas faz uma espécie de roupa. A “selva” é mostrada como um “lar” para Rambo, onde ele caça, faz armadilhas, busca equipamentos, faz roupas e faz da natureza sua arma, enfrentando os perigos e os inimigos que o perseguem com naturalidade (20min 53seg; 32min 45seg; 33min 51seg; 37min 25seg; 38min 07seg; 38min 54seg; 39min 43seg 44min 32seg; 46min 43seg; 52min 21seg; 1h 1min 11seg; 1h 6min 31seg). Em vários momentos, Rambo é comparado com um animal pelos policiais (09min 59seg; 22min 30seg; 32min 55seg; 33min 40seg; 35min 37seg;), o que ressalta esse seu caráter selvagem.

Contudo, é importante destacar que, nas sequências que se passam dentro da mata, é comum o enquadramento da câmera utilizar ângulos em que galhos, folhas, troncos e arbustos encobrem total ou parcialmente os personagens da cena (23min 38seg; 24min 16seg; 32min 38seg; 32min 55seg; 40min 26seg; 41min 36seg; 44min 46seg; 1h 06min 30seg), trazendo a

idéia de que a mata é um lugar misterioso, escondido, em que os perigos sempre aparecem quando menos se espera. Essa visão enfatiza a posição de Rambo como um ex-combatente destemido e bem treinado para enfrentar situações de perigo em uma guerra.

Os policiais não deixam de perseguir Rambo, mesmo depois de Arthur ser morto ao perder o equilíbrio e cair, por causa de uma pedra que Rambo acerta no helicóptero (28min 08seg). Este não é único momento em que o protagonista consegue se livrar da polícia de forma heroica, como no momento em que ele salta de um penhasco alto e consegue se segurar em uma árvore, mesmo se ferindo (26min 53seg). Apesar de arriscar a vida, sua “habilidade” como ex-combatente faz de Rambo alguém impossível de ser capturado e de ser controlado, é uma “máquina de guerra” (15min 25seg; 26min 53seg; 28min 10seg; 30min 38seg; 43min 31seg; 45min 53seg; 46min 14seg; 47min 57seg; 1h 04min 11seg; 1h 09min 29seg).

Sua faca é um instrumento indispensável para isso, ela é representada sempre como a solução dos problemas de Rambo e, segundo Douglas Kellner, um equipamento que alia rusticidade e força à tecnologia. A faca seria aqui no filme um “risível símbolo fálico da masculinidade agressiva” (Kellner, 2001, p.91). Para ele, Rambo pode ser interpretado como um personagem, cujo comportamento masculino é enaltecido por uma violência masculinista.<sup>138</sup> Sua faca é sempre apresentada como um instrumento que resolve todos os seus problemas, sendo ao mesmo tempo bússola, lança para caçar, compartimento que guarda objetos utilizados em uma emergência, instrumento para preparar armadilhas, e uma arma indispensável para intimidar inimigos (09min 18seg; 20min; 16seg; 21min 57seg; 22min 47seg; 29min 29seg; 32min 10; 32min 37seg; 44min 32; 52min 46seg; 58min 5seg).

Entretanto, apesar de ser representado como uma “máquina de guerra”, Rambo possui respeito pelo coronel que o comandou e o preparou: Samuel Trautman (Richard Crenna), uma figura quase paterna para Rambo (43min 20seg; 50min 35seg; 1h 13min 49seg; 1h 25min 08seg), que o ensinou a ser “um especialista em táticas de guerra, um homem que é o melhor com armas, facas e com as próprias mãos. Um homem que foi treinado para ignorar a dor. Ignorar o tempo, viver da terra e comer coisas que fariam um homem vomitar” (44min).

Trautman tenta, em vários momentos, evitar que os policiais entrem em choque com Rambo (45min 29seg; 47min 51seg; 1h 13min 20seg), não para evitar que Rambo seja morto, mas sim para evitar uma carnificina que Rambo pode promover (43min 31seg; 46min 11seg; 47min 57seg; 1h 13min 45seg). Contudo, Will se mantém sempre teimoso e obstinado em

---

<sup>138</sup> Cf. Kellner, 2001, p.88.

capturar Rambo (20min 01seg; 31min 10seg; 31min 6seg; 41min 27seg; 01h 13min 20seg), mesmo quando é advertido do perigo, principalmente por Mitch (David Caruso), um dos policiais (13min 24seg; 13min 47seg; 22min 37seg; 31min 35seg; 32min 10seg).

Mesmo após receber a informação de que Rambo é um veterano do Vietnã (31min 10seg), Will e os outros policiais saem em sua busca. O policial Lester (Alf Humphreys) avisa o xerife pelo rádio que “*uma tempestade está a caminho*” (31min). O alerta não apenas se refere a uma chuva que está por vir, mas anuncia ao espectador, que a situação complicará ainda mais. Esse prenúncio é endossado pelo som de trovoadas, no momento em que os policiais adentram à mata, enquanto Rambo prepara armadilhas (32min 45seg). As suspeitas se confirmam, quando a tempestade finalmente cai e os policiais são pegos de surpresa pelas armadilhas e pela emboscada preparada por Rambo (33min 51seg).

Após o problema tomar grandes proporções e reunir autoridades estaduais e nacionais na captura de Rambo (40min 26seg), Will continua com sua obstinação em capturar o fugitivo. E tenta isso em uma operação executada pela Guarda Nacional (51min 39seg), que o encurrala em uma mina abandonada e, após troca de tiros, destrói a entrada da mina com uma bazuca (55min 38seg) e comemoram, supondo que Rambo estivesse morto embaixo dos escombros. (55min 54seg; 56min 47seg).

Os homens da Guarda Nacional são apresentados no filme como soldados atrapalhados, despreparados, inexperientes e despojados (48min 10seg; 51min 56seg; 56min 43seg), pois são civis que assumem essa função em caso de emergência. Em geral, as autoridades são enfatizadas de forma negativa pelo filme e, além de atrapalhados e incompetentes, também aparecem como autoritários e opressores (4min 47seg ; 6min 28seg; 8min 35seg; 10min 58seg; 12min 26seg; 13min 42seg; 13min 59seg; 14min 33seg; 42min 55seg; 1h 14min 7seg)

Após enfrentar uma caverna, com obstáculos, túneis estreitos, goteiras e ratazanas (59min 33seg; 1h 1min 11seg; 1h 2min 10seg), Rambo rouba um caminhão do exército, usado na mesma operação que o tentou capturar (1h 06min 48seg) e volta para a cidade após fugir de uma viatura (1h 09min 29seg) e furar um bloqueio policial (1h 10min 12seg).

Ao chegar novamente à cidade, Rambo retira da carroceria do caminhão uma metralhadora M-60, usada na guerra do Vietnã e inicia uma sequência de destruição, a qual explode postos de gasolina, carros, caminhões e estabelecimentos comerciais (01h 11min 22seg; 1h 12min 09seg 01h), incluindo uma loja de armas (1h 18min e 20seg), descontando

toda a raiva e a fúria de um veterano de guerra, desprezado pela sociedade, como forma de vingança.

Will, já sabendo que Rambo está vivo e por perto, espera em cima do telhado da delegacia pelo confronto final que se aproxima (1h 15min 48seg). Após disparar uma quantidade imensa de tiros para dentro da do estabelecimento (1h 18min 41seg), Rambo adentra vagorosamente ao recinto e, após uma troca de tiros, fere o xerife, o qual desaba no chão na frente de John Rambo (1h 20min 26seg), que em seguida se prepara para executar Will (1h 20min 38seg), mas é impedido por Trautman (1h 20min 45seg).

Nessa sequência, Trautman tenta convencer Rambo de que ele não precisa mais se comportar como se estivesse em guerra, lhe dizendo “*isso acabou, Johnny, acabou*”. Contudo, John Rambo expressa nesse final, toda a sua amargura, seu trauma e as sequelas de Guerra que ficaram guardadas com ele e, em um misto de fúria e tristeza, afirma que:

“Não acabou nada, não se consegue parar. Não era minha guerra, você me chamou, eu não pedi pra ir. Fiz o que tinha de fazer, mas não deixaram a gente ganhar. E eu volto para o mundo, vejo aqueles loucos no aeroporto, protestando, me chamando de assassino e outras coisas. Quem são eles para protestar contra mim? Quem são eles? Se estivessem na minha pele pelo menos saberiam porque estavam gritando”(1h 21min 52seg).

A ideia implícita nessa fala é complexa e problemática, visto que por um lado, afirma o autoritarismo e a truculência do Estado em convocar jovens para a guerra, sem que eles quisessem realmente lutar, pois não entendiam seus motivos. Por outro, aponta o governo e as pessoas que não apoiaram a guerra, como culpados da derrota.

Nesse sentido, apesar de mostrar o veterano como alguém com dificuldades de reinserção na sociedade e que sofre com o desprezo e o preconceito vindo de todos os lados (12min 04seg; 13min 29seg), o filme não questiona a guerra em si, ao contrário, Rambo se coloca como alguém que lutou por uma causa justa e em prol do seu país, mas foi esquecido por ele e vive uma vida de dificuldade, assim como na fala do personagem: “na guerra eu voava em aviões, dirigia tanques, e usava equipamentos de milhões de dólares, mas aqui, eu não arrumo emprego nem como manobrista” (1h 22min 45seg).

No filme, os soldados vietnamitas surgem em dois momentos de *flashback* de Rambo (11min 03seg; 15min 13seg) e, em ambos os casos, são representados como torturadores cruéis e impiedosos. Entretanto, as lembranças de Rambo surgem enquanto ele está sendo

humilhado pelos policiais que, para o personagem, passam a ser os inimigos que ele deve combater, os equiparando com os vietnamitas.

Os traumas de guerra de Rambo, o acompanham por todo o filme, mas em alguns momentos ele os vê mais próximos (3min 32seg; 11min 03seg; 15min 13seg). Na delegacia, com Trautman, Rambo coloca para fora todo esse trauma, ao contar a experiência da perda de um companheiro na guerra e desaba em choro, consolado por Trautman (01h 23min 11seg).

Na sequência final, Rambo se entrega à polícia, desce as escadas da delegacia, escoltado por Trautman, e mais dois policiais, enquanto usa o casaco militar de Trautman (1h 25min 33), que trás uma espécie de restituição de Rambo à dignidade, a qual ele sente que possuía enquanto estava em combate no Vietnã.

É importante destacar a quantidade de propagandas de cigarros, carros e da *coca-cola* que o filme apresenta (05min 04; 1h 10min 37seg; 1h 11min 43; 1h 12min 02seg; 1h 16min 05 seg; 1h 16min 15seg; 1h 20min 58seg). Algo que se deve ao processo de sinergia de mercado que destacamos no capítulo anterior.

### 3.1.3 RAMBO II – A MISSÃO (FIRST BLOOD PART II – 1985)<sup>139</sup>

Rambo – “*Senhor, podemos vencer dessa vez?*”

Trautman – “*Desta vez depende de você.*”.

(*Rambo II- a missão*), 1985, 3min 15seg)

Durante a *Era Reagan*, em um momento em que se fomentava a retomada da corrida armamentista, dando origem ao que alguns autores denominaram de II Guerra Fria, um assunto relativo à saída dos EUA no Vietnã promove uma especulação na sociedade dos EUA, afinal, após a retirada das tropas e o fim da guerra, em 1975, soldados estadunidenses haveriam permanecido lá como prisioneiros de guerra?

---

<sup>139</sup> Ficha técnica: Carolco Pictures / Anabasis N.V; Distribuição: Tri-Star Pictures; Diretor: George Cosmatos; Roteiro: Sylvester Stallone e James Cameron; Produtores: Buzz Feitshans; Fotografia: Jack Cardiff; Edição: Mark Goldblatt e Mark Helfrich; Música: Jerry Goldsmith; Personagens e interpretes principais: Rambo: Sylvester Stallone; Coronel. Samuel Trautman; Richard Crenna; Marechal Murdock: Charles Napier; Tenente-Coronel Podovsky: Steven Berkoff; Co Bao: Julia Nickson; Ericson: Martin Kove; Ano de produção: 1985; País: EUA; Formato: DVD; Duração: 91min.



Setores conservadores da sociedade estadunidense defendiam a idéia de que o país teria deixado prisioneiros de guerra, os chamados P.O.W<sup>140</sup>, em solo vietnamita. Para os que defendiam essa tese, os prisioneiros precisavam ser resgatados pelo exército do país, o que, é claro, deflagraria uma nova guerra. Defendiam também que os “burocratas” do governo e do exército sabiam disso, mas escondiam, sendo esta uma forma de culpabilizar o Estado e as decisões governamentais pela derrota do país na guerra.

Em meio a esse contexto, Sylvester Stallone e James Cameron escrevem o roteiro da continuação de “*Rambo: programado para matar*” (1982): “*Rambo II- A missão*” (1985).

O segundo filme da série *Rambo* transforma as características do personagem principal em relação ao primeiro filme. John J. Rambo deixa de ser um veterano problemático e com dificuldades de se integrar à sociedade dos EUA; para se tornar um herói nacional, já que, conforme sugere Stallone em entrevista para o documentário presente no DVD, nesse filme “vemos Rambo mais confiante, decidido a reescrever a própria história” (3seg). Para isso, o ex-combatente retorna ao Vietnã e, à revelia de autoridades, tidas como burocratas, liberta alguns prisioneiros mantidos como reféns em campos Vietnamitas.

O filme traz uma compensação psicológica para a derrota dos EUA no Vietnã, pois Rambo ganha, sozinho, por força e decisão próprias, uma guerra que o país não conseguiu vencer nos campos de batalha. O personagem ainda enfrenta diretamente tropas da URSS, o grande inimigo dos EUA, em terras Vietnamitas.

*Rambo II – a missão* faz parte de um ciclo de filmes que aderem ao “mito do retorno ao Vietnã”, entre eles, *De volta para o inferno* (Uncommon Valor 1983) e *Bradock: O Super comando* (1984), cujas narrativas giram em torno do resgate de prisioneiros no Vietnã, por meio de missões heroicas. Desse modo, o filme se pauta no pressuposto de que a URSS estaria por trás da guerra do Vietnã e este seria um país subalterno aos soviéticos. *Rambo II – A missão* apresenta fortes traços da Nova Guerra Fria, os Soviéticos são vistos, por meio de seus soldados, como frios, cruéis, sádicos e arrogantes. Para Mário Kassar, um dos produtores executivos do filme, esse é um posicionamento natural, pois conforme afirma em entrevista a um documentário contido no DVD do filme, “nos anos 1980 a Rússia era o mal e a América era o bem, era a progressão natural da história” (17seg).

É importante destacar que, no contexto da Era Reagan e da difusão da “moda” neoliberal, o segundo filme da série reafirma uma visão já esboçada em *Rambo: programado*

---

<sup>140</sup> Em inglês P.O.W é a abreviação de *Prisoner of war* (Prisioneiro de guerra)

*para matar*: a de apresentar uma visão individualista de um herói que resolve tudo sozinho e se volta contra autoridades que querem atrapalhar sua missão. Contudo, em *Rambo II – a missão*, essa questão é muito mais enfatizada e coloca as autoridades, em especial os burocratas, representados no filme por Murdock (Charles Napier), como vilões da nação, que mentem e abandonam Rambo junto com os prisioneiros, preferindo se preocupar com detalhes burocráticos e políticos.

David Morrell, o escritor do livro que originou o primeiro filme (*First Blood*), foi convidado a escrever a versão em livro do segundo, como um produto ligado ao filme. Morrell endossa essa visão anti-burocrática no documentário, afirmando que sua ideia é que “foram os políticos, os *bastardos podres*. Se eles tivessem ficado fora disso, teríamos vencido no Vietnã” (2min 37seg).

*Rambo II – A missão* visa criar um personagem centrado na figura de um combatente invencível, um guerreiro, que exacerba sua masculinidade por meio de seus músculos enrijecidos e que sozinho está disposto a vingar um país inteiro e a reconstruir a história de uma guerra traumatizante para o orgulho nacional, mas que pelas mãos de um homem, se torna vitoriosa e triunfante,

Em *Rambo II – A missão*, o personagem de Stallone se utiliza de violência brutal para derrotar seus inimigos e resgatar os prisioneiros, fazendo isso com sua faca “multiuso” e com arcos e flechas ultramodernos. Todavia, há uma postura moderadamente anti-tecnológica do personagem principal, apesar de Rambo fazer uso de metralhadoras e explosivos. O filme afirma a visão de que a tecnologia deve ser usada objetivamente, para o combate e não em “parafernálias”, apontando que a maior máquina de combate é a obstinação e a força do combatente, no caso Rambo, apresentado como uma máquina de guerra.

Originalmente, a ideia dos produtores era a de realizarem o filme com o diretor do primeiro da série, Ted Kotcheff<sup>141</sup>, contudo, supõe-se que ele tenha discordado das exacerbações heroicas do filme, afinal, conforme afirma o produtor Buzz Feitshans, “Ted fez uma abordagem mais intelectual do filme”, por isso, o substituíram por George Cosmatos, que para o produtor, “fez uma abordagem mais visual e emocional” (3min 12seg). Outra alteração realizada foi a de optar por não escalar John Travolta para o elenco. Travolta encenaria o papel de um amigo de Rambo que o acompanharia nessa missão. Entretanto, para a produção, a presença de outro personagem ao lado de Rambo retiraria um elemento

---

<sup>141</sup> Kotcheff dirigiu em 1983 *De volta para o inferno*, um outro filme com a temática do “retorno ao Vietnã”.

fundamental, o individualismo. Com a presença de Travolta, o filme não estamparia o “homem branco solitário” (2min 06seg), como afirma o produtor executivo Andrew Vajna.

Mesmo assim, o personagem não é apresentado totalmente solitário, Rambo é acompanhado em muitos momentos por Co Bae (Julie Nickson), com quem chega a ter um romance relâmpago, mas que acaba com a morte da garota. Contudo, a maior parte das ações heroicas de Rambo são realizadas apenas por ele, ou quando acompanhadas de Co Bao, são coordenadas por ele, o personagem apresentado como uma força masculina em ação, evidenciando o caráter masculinista do filme.

Assim como no primeiro filme da série, a imagem de Stallone é enaltecida e o documentário presente no DVD contribui para associar a imagem de Stallone à postura de Rambo. Nas entrevistas realizadas, atores e membros da equipe enaltecem a coragem de Stallone por ter enfrentado inúmeras dificuldades para realizar o filme, enfrentando o calor e perigos como um escorpião. (6min 58seg).

A equipe do filme descreve situações em que tiveram dificuldades burocráticas e políticas para levar o equipamento e se deslocar para o México, país em que o filme foi rodado e ainda apontam outras situações constrangedoras com as autoridades mexicanas, como a de exigir uma conversa com Sylvester Stallone sob a pena de não permitirem a realização das filmagens. Ao abordar esses episódios, o documentário procura também demonstrar que há uma veracidade na abordagem fílmica e, assim, validar o argumento de que a ação controladora do governo e a burocracia são empecilhos para os cidadãos.

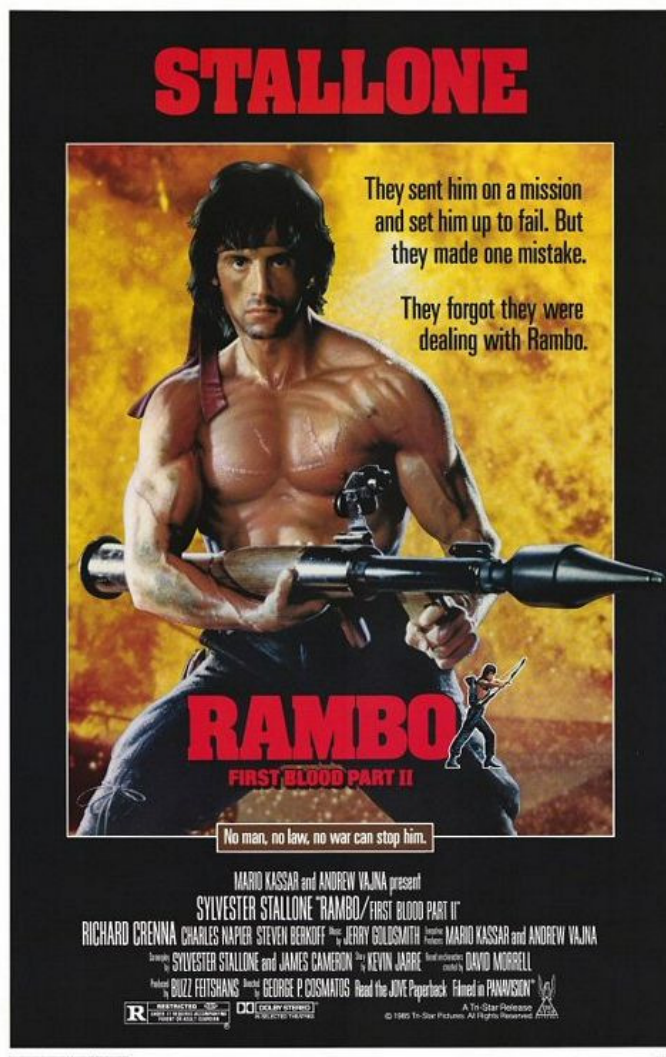


Figura 3

o cartaz do filme novamente atrela a imagem do personagem à do ator, seu nome, “Stallone”, na parte superior está bem próximo da imagem de Rambo e da frase: “Eles o enviaram em uma missão e o colocaram para falhar, mas eles cometeram um erro. Eles esqueceram que estavam lidando com Rambo”, a qual indica uma invencibilidade do personagem, alguém capaz de fazer o que os outros acham impossível. “Eles” são os responsáveis pela derrota do país, que criam missões com o objetivo de falhar, os burocratas. A imagem de Rambo com o lança mísseis e seus músculos, reforça a frase e enfatiza o poder destrutivo do personagem, apontado também pela explosão ao fundo e abaixo, a frase “Nenhum homem, nenhuma lei, nenhuma guerra pode detê-lo” ressalta o caráter individualista do personagem, com uma conotação neoliberal, na qual as leis atrapalham a vida do indivíduo.

### 3.1.4 NARRATIVA DE *RAMBO II – A MISSÃO* (1985)

O filme inicia com uma explosão de rochas e, em seguida, a câmera mostra trabalhadores executando o serviço de quebrar pedras, cena que trata de uma prisão, na qual os detentos executam trabalhos (20seg). Entre esses detentos está John Rambo (Sylvester Stallone), que é chamado por um dos guardas e conduzido até uma grade. Do outro lado da grade, está o Coronel Trautman (Richard Crenna), que lhe propõe uma missão no mesmo campo de prisioneiros do Vietnã, do qual Rambo fugiu, em 1971. Ele aceita, mas pergunta: “*Senhor, podemos vencer dessa vez?*”, e Trautman, confiante, responde: “*Desta vez, depende de você*”(3min 22seg).

Os créditos iniciais surgem com uma imagem pegando fogo ao fundo, proveniente de uma provável explosão, anunciando de que forma ocorrerá essa missão de Rambo no filme, ou seja, de forma intensa, agressiva e explosiva (3min 42seg). Na sequência, Rambo chega à Tailândia para receber sua missão.

Na Tailândia, o helicóptero de Rambo pousa em um quartel (5min 07seg) e ele é levado a conhecer o comandante de sua missão, Murdock (Charles Napier), um militar de escritório, que é mostrado como alguém que nunca enfrentou uma guerra e que está preocupado em manter seu serviço burocrático funcionando. Ele é mostrado pelo filme como um burocrata mentiroso e mau caráter, com interesses políticos e não militares (6min 11seg; 12min 11seg; 13min 58seg 16min 34seg; 22min 10seg; 25min 11seg; 25min 35seg; 1h 3min 40seg; 1h 22min 52seg; 1h 23min 21seg), é alguém que trata soldados como números e a guerra como negócios (6min 11seg), uma característica que o filme apresenta como algo que atrapalha a ação dos soldados que supostamente, lutariam pela liberdade da nação.

Essa perspectiva é realçada pelo comportamento de Murdock que fuma charuto, bebe coca-cola a todo momento, come sanduíches e reclama do calor (6min 11seg; 8min 4seg; 10min 59seg; 12min 47seg, 16min 34 seg; 25min 11seg; 35min 5seg 43min 52seg; 56min 40seg 1h 42seg). Sempre sentado em sua cadeira, é visto como alguém despreparado para integrar forças militares.

Rambo é recebido por Murdock, mas desconfia dele, principalmente, quando o comandante da missão lhe diz que comandou o “*Segundo Batalhão de Fuzileiros em Kon Tum*” (07min 18seg), pois Rambo, que esteve na guerra, sabia que o Segundo Batalhão estava em outro lugar (12min 18seg). Murdock explica para Rambo que é possível haver 2.500

estadunidenses desaparecidos no sudeste do Vietnã, mas demonstra um desdém por essa questão, tomando uma coca-cola com ar de despreocupação. (06min 56seg). Contudo, Murdock mente mais uma vez, pois em outro momento no filme, ele afirma para Trautman, que não crê que haja prisioneiros no Vietnã e que não está ligando para a guerra, afinal, como ele diz: “Não era minha guerra coronel, eu só vim arrumar a bagunça” (13min 05seg).

Mas para arrumar “essa bagunça”, ele quer que Rambo vá até a Uma base vietnamita e tire fotografias pra provar ao Congresso que existem prisioneiros, para depois enviar uma missão de resgate (07min 52seg). Rambo aceita, mas demonstra não estar de pleno acordo, pois por ele, se houver prisioneiros, eles devem ser resgatados.

Trautman conversa com Rambo sobre os equipamentos modernos que ele vai levar e pede para Rambo não entrar em confronto com os Vietnamitas. No entanto, Rambo não está ligando para os equipamentos que levará, o que ele quer é entrar em ação e, para ele, a tecnologia não é fundamental na guerra, pois “*a mente é sempre a melhor arma*”, por isso ele a despreza (09min28seg; 14min 06seg; 1h 25min 22seg), pois elas não substituem a ação humana no combate. A tecnologia que ele usa está sempre subordinada à ação dele em combate.

Rambo é levado para a missão de avião, conduzido por Ericson (Martin Kove) e Lifer (Steve Willians), dois mercenários despojados (05min 04seg; 08min 04seg; 14min 45seg; 25min 10seg; 1h 3min 35seg; 1h 22min 52seg) que não estão muito animados com essa missão e nem interessados em resgatar prisioneiros no Vietnã, apenas cumprem à risca as ordens de Murdock (14min 45seg; 25min 10; 34min 23seg; 42min 54seg), sem se preocuparem com ética e moral. No momento do salto de paraquedas, no local planejado, ele fica preso no avião por uma correia que ele corta para poder descer, contudo, Rambo também corta boa parte de seus equipamentos (16min 2seg). Após esse momento, Murdock, Ericson e Lifer duvidam que ele possa estar vivo (16min 24seg; 16min 34seg), mas, logo em seguida, Rambo está em solo vietnamita (16min 49seg) e disposto a ir até o acampamento de prisioneiros.

Logo após iniciar sua missão, uma cobra tenta atacá-lo, mas Rambo a segura e a mata com as mãos, deixando claro que a selva é um ambiente que ele domina, quase um habitat natural para Rambo (12min 21seg; 58min 35seg 1h 5min 11seg). Ela também é apontada como um lugar misterioso, que esconde perigos. O ângulo da câmera, em certos momentos, faz que os personagens sejam, em muitos momentos, mostrados por detrás de galhos e folhas,

cobrindo parcialmente suas imagens (17min 19seg; 18min 07seg, 18min 26seg, 19min 18seg; 26min 07seg; 26min 14seg; 58min 35seg; 58min 52seg; 1h 5min 11seg; 1h 5min 26seg; 1h 6min 34seg).

Após caminhar um pouco, Rambo nota que alguém o está observando (18min 05seg), ele segura sua faca e vai atrás da pessoa, que está de costas e disfarçada com um chapéu. Ao alcançar essa pessoa, Rambo a empurra contra um pilar e se dá conta de que se trata de uma mulher: Co Bao, uma agente vietnamita escalada para auxiliar Rambo nessa missão (18min 34seg)

Co Bao, apesar de Vietnamita, não adere aos ideais comunistas e pensa em ir embora do país, é uma oriental, mas sonha “*em viver uma vida tranquila*” nos EUA. Talvez por isso ela seja a única vietnamita que Rambo confie. Em geral, os demais, mesmo os civis, são mostrados como pouco confiáveis e sempre com ligações com os soviéticos. São representados como bêbados e traidores 19min 45seg; 21min 20seg; 21min 41seg; 21min 53seg; 36min 35, como os piratas do barco que os levam para perto do campo de prisioneiros.

No barco, Rambo relembra da dificuldade que enfrentou quando voltou para os EUA após a Guerra do Vietnã (22min 59seg) e afirma que só foi chamado para a presente missão, por que é “*dispensável*” (24min 21seg). Ao chegarem ao campo, Rambo e Co avistam as edificações, as quais são instalações frágeis, feitas de bambu, são precárias como quase tudo que o filme apresenta sobre o Vietnã (19min 59seg; 20min 17seg 21min 20seg; 26min 22seg 28min 46seg; 34min 09seg). Rambo decide entrar na base vietnamita e, sorrateiramente, passa por vários soldados sem ser percebido.

Rambo vasculha o território do acampamento (28min 12) e encontra uma cela com vários prisioneiros estadunidenses. A imagem mostra uma visão aterradora do tratamento dado pelas tropas vietnamitas: os prisioneiros estão em um ambiente imundo, doentes, apáticos, jogados pelos cantos, maltrapilhos, magros, com ferimentos na pele e cercados de aranhas e ratos (30min 44seg). Rambo se espanta com a cena, mas abandona o local e encontra outro prisioneiro amarrado em bambus, como se estivesse crucificado (31min 28seg). Ele o salva, fugindo e o levando consigo (31min 35seg). O prisioneiro é Banks, um homem visivelmente debilitado que perdeu a noção do tempo e se assusta quando Rambo conta a ele que estão vivendo em 1985. (35min) Com relação a essa cena, é importante observar que a crucificação de um prisioneiro estadunidense remete à ideia de pureza e bondade.

Rambo mata alguns soldados vietnamitas (32min 29seg; 33min 06seg; 33min 40seg), entre eles um que havia descoberto a presença de Co Bao no local. Eles fogem, mas no barco que os leva de volta, Rambo descobre que foi traído pelos piratas, que apontam armas para ele, Co e Banks, enquanto um barco de patrulha vietnamita se aproxima. Rambo, heroicamente, mata todos os homens do barco e explode a patrulha com um lança mísseis existente lá.

Ele é mostrado diversas vezes executando ações heroicas, nas quais mostra que , realmente uma máquina de guerrear, um especialista em matar, se esconder, explodir, pilotar helicópteros, entrar e sair sem ser notado, resistente à tortura e à mata (06min36; 10min 09seg; 28min 12seg; 28min 44seg; 28min 57seg; 29min 13seg; 32min 29seg; 33min 06seg; 33min 40seg; 36min 07seg; 40min 29seg; 50min 19seg; 52min 49seg; 53min 54seg; 59min 45seg; 1h 04min 05seg; 1h 5min 11seg; 1h 5min 11seg; 1h 10min 22seg; 1h 11min 10seg; 1h 14min 57seg; 1h 15min 03seg; 1h 15min 29seg; 1h 17min 36seg), afinal, “o que vocês chamam de inferno, ele chama de lar” (10min 3seg).

Rambo se prepara para se resgatado e se separa de Co Bao, mas antes de ele ir embora, Co afirma para Rambo que ele “não é dispensável”, ressaltando que o veterano de guerra problemático de *Rambo: programado para matar* se transformou num herói.

Enquanto foge dos soldados vietnamitas que o perseguem, Rambo e Banks se dirigem para o local em que deveriam ser resgatados. Entretanto, quando o helicóptero de resgate chega (41min 30seg), Ericson avisa Murdock que há um prisioneiro estadunidense junto de Ramb. Ele, furioso, ordena “que se aborte a missão, imediatamente” (42min 33seg) e a operação de resgate volta, deixando Rambo ser preso pelos soldados vietnamitas.

Ao tirar satisfações com Murdock, Trautman deixa claro seu posicionamento a favor do resgate dos prisioneiros que ficaram no Vietnã, nem que isso ocorra ao custo de uma nova guerra, pois são “*homens que lutaram pelo país*” (45min 28seg) e reclama o fato de as autoridades como Murdock sempre atrapalharem a guerra, afinal, ele sabe que está lidando “com um maldito burocrata que está tentando proteger seu traseiro” (44min 32seg). Trautman é a única autoridade despreocupada com questões políticas, que confia apenas na ação militar e no fato de que os soldados saibam o que fazer sem a intervenção de burocratas, é alguém contra a burocracia e a favor de que os prisioneiros sejam salvos (13min 45seg; 25min 11seg; 40min 21seg; 43min 52seg; 1h 3min 32seg).



Murdock não liga para a existência de prisioneiros, sua preocupação reside no fato de que isso pode aumentar as despesas públicas e romper a paz com o Vietnã, que agora seria um aliado dos EUA (45min 07seg). Essa aliança é enfatizada em outro momento por um saco, possivelmente, de armazenamento de alimentos, dentro de uma cabana no campo de prisioneiros. O saco possui um iconotexto, com a seguinte frase: “*doado pelo povo dos Estados Unidos da América*” (54min 40seg).

No campo do exército vietnamita, Rambo está amarrado com os braços para cima e mergulhado em lavagem de porcos. Em um momento, um soldado cospe em Rambo (46min 19seg). Os soldados vietnamitas são ressaltados como perversos, maldosos, vivendo em uma política de Guerra - afinal os EUA abandonaram a guerra, mas ela continua lá -, já que são comunistas e, por isso, estariam sempre mobilizados a se voltar contra o ocidente – (27min 34seg; 30min 44seg 46min 19seg; 48min 09seg; 48min 07seg 48min 34seg). Os vietnamitas também aparecem como pessoas de pouca moral, pois bebem e recebem prostitutas em sua base (27min 3seg; 29min 23seg; 33min 20seg; 53min 21seg). A chegada dos soviéticos reforça o argumento do filme de que é preciso repensar a questão do Vietnã, afinal, os soviéticos estariam, de fato, por trás dos comunistas vietnamitas.

Um Tenente Coronel soviético, Podovski, leva Rambo para uma sala e o tortura com a ajuda de Yushin (31min 03seg), um brutamontes, forte, frio, cruel, que obedece às ordens de Podovski e executa a tortura com muita naturalidade (48min 11seg; 49min 25seg; 50min 30seg; 51min 9seg; 53min 45seg; 54min 40seg; 55min 5seg; 1h 13min 42seg; 1h 20min 59seg; 1h 21min 57seg).

Ele quer forçar Rambo a fazer contato com sua base pelo Rádio, o que é negado por ele. Podovski é um oficial Frio, cruel, sarcástico e impiedoso que sente prazer em torturar e odeia os estadunidenses. (47min 27seg; 51min 09seg; 52min; 53min 42seg; 57min 40seg). Após estabelecer contato com a base, Rambo usa o microfone como arma e com a ajuda de Co Bae, que entrou disfarçada no campo de prisioneiros dos vietnamitas, eles fogem (58min 35seg).

Ao amanhecer do dia, Rambo e Co Bao veem ir embora um helicóptero que os perseguia (1h 51seg). Eles estão à beira do rio e se beijam (1h 1min 57seg). Nesse momento, Co Bao pede para Rambo voltar para os EUA, levando-a junto. Ele aceita a proposta e ela diz: “eu acho que você fez a escolha certa” (1h 2min 14seg). Quando se levantam para fugirem, ela é morta por um soldado vietnamita (1h 2min 31seg). Afinal, voltar para os EUA com ela

não seria a decisão certa e sua morte leva Rambo à escolha mostrada como certa na narrativa: ele deveria voltar para buscar os prisioneiros.

Após isso, Rambo empunha suas armas, aperta sua faixa na cabeça e coloca o amuleto de Co em seu pescoço (1h 4min 5seg), uma cena acompanhada por uma chuva que anuncia o novo momento de Rambo no filme: ele está obstinado em vingar a morte de Co Bao e fazer o que é mostrado como correto, ou seja, salvar os prisioneiros e derrotar vietnamitas e soviéticos com as próprias mãos.

Durante o momento em que ele coloca a faixa seus músculos ficam evidenciados, ressaltando a forma definida e dando a ideia de força. Essa ênfase no corpo musculoso de Rambo é apresentada em diversos momentos do filme (10min 36seg; 27min 46seg 39min 06seg; 39min 46seg; 45min 59seg; 48min 59seg 52min 27; 59min 11seg; 1h 4min 9seg 1h 10min 55seg 1h 12min 30seg 1h 13min 48seg; 1h 24min 41seg) e tende a mostrar seu corpo como uma arma, uma demonstração de força masculina, que é completada por seu arsenal bélico, como extensão de seu corpo (10min 36seg; 14min 36seg, 17min 22seg 1h 10min 55seg; 1h 12min 30seg).

Para Douglas Kellner, essas imagens representam um desejo masculinizante. Seu corpo, sua força e sua virilidade provocam uma fascinação “*homoerótica*” pela imagem do guerreiro masculino<sup>142</sup>. Luiz Nazário completa essa afirmação acerca da virilidade fetichista de seu corpo musculoso quando associa com o complemento bélico, a extensão de seu corpo:

[...] facas, facões, pistolas bazucas, canhões, metralhadoras, cinturões de balas e granadas [...] são símbolos materiais de falos ameaçadores acionados ante os inimigos – o prolongamento e a expressão visível da potência física (NAZÁRIO, 2005, p. 361-362)

O corpo se torna uma máquina de guerra invencível como ressalta suas ações heroicas nas sequências seguintes, quando promove uma grande carnificina e mata soldados soviéticos, pegando-os de surpresa (1h 5min 11seg), atravessa um vilarejo e vai para um matagal (1h 9min 15seg), onde espalha gasolina e atea fogo para queimar os vários soldados soviéticos e vietnamitas que lá estão (1h 10min 22seg). Explode dois veículos dos seus inimigos com uma flecha de ponta explosiva (1h 11min 10seg) e usa a mesma para explodir um soldado vietnamita (1h 12min 32seg).

---

<sup>142</sup>Cf. Kellner, 2001 p.93

O heroísmo de Rambo continua na sequência, quando ele entra em um helicóptero no ar e mata Yushin, após uma dura luta com ele (1h 14min 57seg). Com o helicóptero, Rambo destrói as edificações do campo de prisioneiros (1h 15min 29seg) e, posteriormente, resgata seus compatriotas prisioneiros de Guerra e os leva consigo (1h 17min 36seg).

Enquanto o helicóptero está retornando, um outro helicóptero, pilotado por Podovski, surge para travar o duelo final com ele (1h 18min 57seg). Este é uma clara referência aos filmes *western*, mas aqui, o duelo se dá com helicópteros, e tem caráter tecnológico. Os dois helicópteros param frente à frente, sucessivos cortes na cena alternam a imagem entre Rambo e Podovski. No momento exato em que Podovski vai atirar um míssil, Rambo é mais rápido, se levanta com uma bazuca nas mãos, dispara e explode o helicóptero de Podovski (1h 22min).

Ao retornar para o quartel, Rambo vai até a sala de controle e destrói todas as máquinas e computadores com tiros de metralhadora M-60 (1h 25min 22seg), afirmando que não há necessidade de máquinas se um soldado como ele pode ser uma. Posteriormente, Rambo vai até a sala de Murdock para um acerto de contas, ele o reclina sobre a mesa, finca sua faca ao lado de sua cabeça e diz: “*Você sabe onde eles estão. Encontre-os ou eu vou encontrar você*” (1min 26seg). Dessa maneira, Rambo reafirma a negligência do burocrata em saber que há prisioneiros e que eles não são resgatados por questões políticas.

Na sequência final, em uma conversa com Trautman, Rambo afirma que o que ele quer “é o que todos os outros que vieram aqui, deram o sangue e deram tudo o que tinham querem: que nosso país nos ame como nós o amamos. É isso que eu quero” (1h 28min 6seg), afirmando, assim, sua visão de que o maior reconhecimento que o país poderia dar aos veteranos é honrar o que eles fizeram e dar continuidade à sua luta, nem que isso signifique uma nova guerra. Esse patriotismo e a adesão do filme a esses ideais militares da Era Reagan é reforçado por um iconotexto: a foto de Ronald Reagan, que é mostrada por duas vezes na sala de Murdock (06min 54seg; 44min 5seg).

### 3.1.5 *RAMBO III* (RAMBO III -1988)<sup>143</sup>

*“Deus nos livre do veneno da serpente, dos dentes do tigre e da vingança do afegão”.*

*(Rambo III, 1988, 24min 30seg)*

Um dos debates da política externa estadunidense na década de 1980 gira, sem dúvida, em torno da questão do Afeganistão. O país que estava ocupado pelas tropas soviéticas desde a década de 1980 foi um dos alvos da política externa da Era Reagan. Ainda no fim do governo de Jimmy Carter, os EUA já demonstravam interesse em intervir nessa ocupação soviética, mas foi durante a era Reagan e a Nova Guerra Fria, que os EUA fortaleceram sua política no país<sup>144</sup>.

A ocupação soviética durou nove anos e durante boa parte desse período, o governo estadunidense manteve um apoio aos rebeldes locais, os mujahedin. Esse apoio se deu financeiramente e com o envio de mísseis *Stinger*, que permitiu aos rebeldes, um maior controle do espaço aéreo.

Essa ocupação e a resistência dos mujahedin coincidem com um momento de profunda crise econômica da URSS. Seu orçamento militar, incluindo os custos para manter as tropas em território afegão, fez agravar muito mais esse problema. Os mujahedin já haviam promovido baixas significativas nas tropas soviéticas presentes no Afeganistão.

Conforme destacamos no primeiro capítulo, as políticas em torno da questão do Afeganistão envolvem tanto questões relacionadas à Guerra Fria, quanto estratégicas. O objetivo dos EUA em fortalecer os rebeldes e forçar uma retirada da URSS do país, seria uma grande vitória num contexto em que a Guerra Fria havia retomado um ritmo um pouco mais intenso. Entretanto, desde a ocupação do país pelos soviéticos, a acusação de violação dos direitos humanos no Afeganistão foi um dos argumentos utilizados pelos EUA. Por outro lado, a região do Oriente Médio era estratégica para os interesses estadunidenses, principalmente, por questões relacionadas aos países produtores de petróleo e pela existência

---

<sup>143</sup> Ficha técnica: Carolco Pictures / Anabasis N.V; Distribuição: Tri-Star Pictures; Diretor: Peter MacDonald; Roteiro: Sylvester Stallone e Sheldon Letish; Produtores: Buzz Feitshans; Fotografia: John Stanier; Edição: James Simons, Andrew London; O.Nicholas Brown; Música: Jerry Goldsmith; Personagens e interpretes principais: Rambo: Sylvester Stallone; Coronel. Samuel Trautman; Richard Crenna; Zaysen: Marc De Jonge; Mousa: Sasson Gabai; Hamid: Doudi Shoua; Masoud: Spiros Focás; Kourov: Randy Raney; Ano de produção: 1988; País: EUA; Formato: DVD; Duração: 96 min.

<sup>144</sup> Conforme debatemos no capítulo 1

de outras instabilidades militares e políticas na região, como a guerra Irã-Iraque e a questão Palestina.

Em 1988, em meio a reestruturações econômicas, além de perdas financeiras e militares da URSS, Mikhail Gorbachev opta pela retirada das tropas do país. Após a saída soviética, uma crise acerca da sucessão no poder foi instaurada e os Talibãs, com um regime islâmico de cunho conservador, assumem o poder.

A partir do contexto da Guerra Fria, com os EUA fomentando a resistência dos rebeldes afegãos para forçar uma retirada soviética do país, é que Sylvester Stallone e Sheldon Letish escreveram o roteiro do filme *Rambo III* (1988), o último da série na década de 1980. O filme foi rodado em Israel e traz Stallone encenando pela terceira vez o personagem John Rambo, que deixa totalmente a sua característica de veterano transtornado, para se tornar um herói nacional, implacável que enfrenta quase sozinho os principais inimigos do país, os soviéticos, e ainda cumpre a missão redentora de “salvar” a população de um país.

O filme agrega diversas representações comuns no cinema estadunidense, acerca dos soviéticos, que são mostrados como tiranos, cruéis, sádicos, opressores, genocidas, como pessoas que não valorizam a vida alheia. No filme, as tropas soviéticas tentam massacrar a população afegã e submetê-los ao seu jugo.

Em *Rambo III*, seu grande amigo, o Coronel Trautman, se torna prisioneiro dos soviéticos em uma missão no Afeganistão e Rambo, que se estava morando em um mosteiro, vai buscá-lo e, para isso, ele deve enfrentar os soviéticos que lá estão. Assim como no filme anterior, Rambo parte para a guerra sozinho e, novamente, é ressaltado como uma “máquina de guerra”, capaz de matar inimigos facilmente, adentrar ao território inimigo sem ser notado, explodir veículos, pilotar helicópteros e preparar armadilhas para aniquilar aqueles que o procuram.

Além disso, o filme apresenta novamente uma visão, na qual o governo impede a ação dos soldados e é incompetente em gerir situações de guerra, fazendo que Rambo tenha de cuidar de tudo sozinho. No enredo, Rambo fica sem apoio algum, já que Robert Griggs (Kurtwood Smith), o representante do governo na ocasião, lhe garante que, oficialmente, nada pode ser feito. A única coisa que pode lhe ser garantida é a entrada dele em terras afegãs, com o que ocorreria depois disso, o governo não se responsabilizaria, da mesma forma como não fez nada por Trautman.

Nesse filme, Rambo já se acostumara a fazer a guerra com suas próprias mãos e parece estar acostumado a lidar com as negligências do governo, ou seja, agindo por conta própria. Dessa forma, o filme ressalta que o governo não possui as condições de prover aquilo que é realmente necessário e, no caso do filme, a guerra contra os soviéticos.

Rambo demonstra uma característica muito mais bondosa e afável do que nos filmes anteriores. Neste, ele se sociabiliza com um povo e compra a sua guerra, se coloca como um ocidental preocupado em garantir a liberdade daquela população. Rambo é ressaltado no filme como alguém com senso de justiça, de compaixão e que defende guerras justas, que visem a “liberdade” de um povo.

Além disso, em *Rambo III*, o herói demonstra uma empatia com crianças, sejam monges ou afegãos, ele é sempre bastante simpático com elas. Ressaltamos, que após o sucesso de *Rambo II – A missão*, em 1985, vários produtos com a marca *Rambo*, foram lançados no mercado, incluindo produtos infantis e um desenho animado: *Rambo e as Forças da Liberdade* (*Rambo and the Forces of Freedom*, 1986). O desenho com 65 episódios teve uma única temporada. Sua produção esteve a cargo da Carolco Entertainment, juntamente com a Ruby-Spears Enterprises e, apesar da curta temporada, em 1988, seus episódios continuavam a ser reprisados na Televisão estadunidense.

Mesmo assim, *Rambo III* é, sem dúvida, o mais violento da série, com maior número de cenas de explosões e mortes. O filme ressalta o tempo todo, aspectos bélicos e possui efeitos sonoros também bastante intensos durante as sequências de ação.

Apesar de todo o apelo político do filme, foi a produção que menos arrecadou entre os três *Rambos* da década de 1980. O custo de produção girou em torno de U\$ 63 milhões e sua arrecadação nas bilheterias em torno de U\$ 57 milhões nos EUA, um valor baixo perto dos U\$ 150 milhões de *Rambo II – A missão*. Ao redor do mundo, o filme conseguiu um desempenho melhor na bilheteria, arrecadando cerca de U\$135 milhões.

Um dos possíveis motivos para o fracasso nas bilheterias estadunidenses seja, talvez, a perda de apelo político dentro do contexto da Guerra Fria. Pois quando o filme foi lançado em 28 de maio de 1988, a URSS havia iniciado processo de retirada das tropas do país treze dias antes. Além disso, podemos acrescentar um contexto de gradual apaziguamento na relação entre URSS e EUA, que negociavam acordos de desarmamento e estavam iniciando uma aproximação.

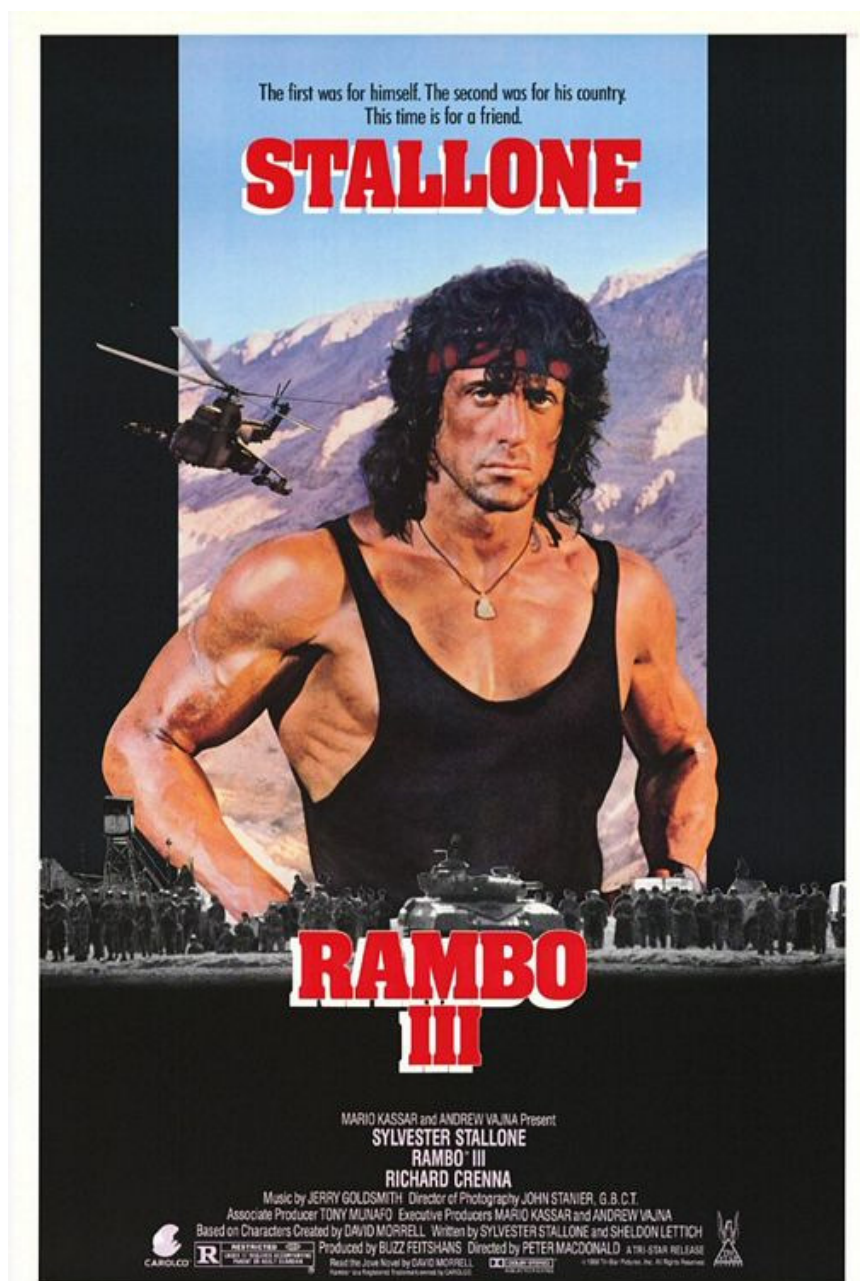


Figura 4

O Cartaz de *Rambo III* anuncia logo acima do nome do ator, “Stallone”, a seguinte frase: “*O primeiro foi por ele mesmo, o segundo foi por sua nação. Desta vez é por um amigo*”. A imagem indica o que ele fará por esse amigo, ou seja, enfrentará o exército soviético. Contudo, Rambo está à frente das montanhas do Afeganistão, como se ele fosse uma barreira entre o exército soviético e o país. Além disso, devemos levar em conta o tamanho de sua imagem, em que ele, um estadunidense, está representado como alguém muito maior que o exército que ele enfrentará, transmitindo a ideia de que ele pode eliminar sozinho e com facilidade os soviéticos, para proteger seu amigo e o Afeganistão.

### 3.1.6 NARRATIVA DE *RAMBO III* (RAMBO III)

Após os créditos iniciais, a câmera mostra a embaixada dos EUA, destacada com alguns iconotextos, os símbolos nacionais do país, a bandeira e o selo nacional, focalizados a partir de um ângulo baixo (18min), sugerindo imponência e soberania dos EUA na missão que estaria por vir.

De dentro da embaixada, sai Coronel Trautman (Richard Crenna) junto com um adido da embaixada, Robert Griggs (Kurtwood Smith) (30seg). Ambos andam pelas Ruas de Bangcoc à procura de John Rambo (Sylvester Stallone) e acabam indo parar em uma luta com bastões, na qual encontram Rambo, enfrentando um outro adversário, um homem com uma aparência rude, de barba, cabelos grandes, calça preta e vermelha, (2min 14).

Ele luta com o homem, que o enfrenta de igual para igual, mas Rambo o derruba, porém desiste de dar o golpe final, demonstrando, assim, nobreza e justiça em suas atitudes (5min 25seg). Ele aparece no filme diversas vezes, como um homem que apesar de ser um soldado, um guerreiro, sabe ser benevolente e querido por muitos (1m 36seg, 28min 46seg; 34min 39seg 37min 15seg; 45min 13seg; 01h 06min 25seg 1h 16min 55seg; 1h 17min 50seg; 1h 19min; 1h 19min 40seg; 1h 30min 24seg).

Após a luta, Rambo vai embora em um barco com alguns monges (06min 20seg). Trautman, no meio da multidão, tenta, mas não consegue falar com ele. A ligação de Rambo com os monges reforça a ideia de um homem bom.

Trautman vai até um mosteiro para procurar Rambo. Este é representado como um lugar distante da cidade grande, afastado e acessível somente por uma estrada de terra. Um local, onde há uma vida rústica (06min 26seg; 07min 25seg) e, sobretudo, um lugar para o refúgio de Rambo, porque ele crê que lá esteja livre da guerra (10min 57seg).

Trautman o encontra e apresenta Griggs para ele, que lhe entrega uma foto, a qual introduz Rambo ao nobre motivo de eles terem ido procurá-lo, pois na imagem, há uma criança doente, magérrima e em condições precárias. Griggs complementa com uma explicação:

“Eu não sei o quanto você sabe sobre o Afeganistão, mas a maioria das pessoas nem sabem onde fica. Mais de dois milhões de civis, camponeses e suas famílias, foram sistematicamente massacrados por invasores do Exército Russo. Todas as armas modernas, inclusive químicas, serviram para eliminar esse povo” (09min 14seg).



Rambo encosta em um pilar e continua a ouvir Griggs:

“Você não deve seguir os acontecimentos sobre a guerra. Após nove anos de combates os afegãos receberam os mísseis Stinger e podem responder aos ataques aéreos. Exceto em uma região da fronteira. A brutalidade de um comandante soviético aparece nessas fotos. Ele conseguiu cercar toda a ajuda externa. Então nós queremos investigar o problema de perto” (09min 14seg).

A descrição desse cenário aterrador, somada à foto, já demonstra de que forma os soviéticos são mostrados pelo filme. Em seu decorrer, o governo soviético e seus soldados são representados como comunistas maus, genocidas, tiranos, cruéis, sádicos, que oprimem o povo afegão e o massacra. (9min 14seg; 20min 30seg; 20min 44seg; 21min 41seg; 21min 15seg; 23min 06seg; 25min 10seg; 20min 30seg; 30min 23seg; 44min 40seg; 46min 20seg; 49min 47seg; 52min 58seg; 53min 25seg; 53min 57seg; 1min 8seg 03).

Trautman revela para Rambo que sairá em uma missão para averiguar a situação por lá e quer que ele o acompanhe (09min 53seg), mas Rambo nega, pois afirma que sua guerra já acabou (10min) e que já fez o que ele tinha para fazer. Entretanto, Trautman tenta convencê-lo, ressaltando que ele é um combatente nato, uma máquina de guerra por natureza e que está na essência dele, como declara em uma fala: “você diz que a guerra acabou. Por fora pode ser, mas não dentro de você. Sei porque você está aqui, mas não vai adiantar nada. É inútil fugir do que você é.” (11min 16seg).

Tal como nos dois filmes anteriores, *Rambo III* mostra uma visão de Rambo como uma máquina de lutar e resalta que isso está na sua natureza, ele nasceu assim, conforme diz Trautman: “Nós não fizemos de você uma máquina de guerra, nós só o refinamos. Você vai se dilacerar até admitir que precisa fazer mais” (12min 01seg). O coronel vai embora, deixando Rambo reflexivo e ressaltando uma visão de que a guerra não é um problema, ao contrário, ela é algo necessário.

Na sequência, Trautman é preso pelos soviéticos no Afeganistão (13min 36seg), Griggs vai até Rambo informá-lo e, nesse momento, Rambo pergunta o que se pode fazer, mas recebe a resposta de que, oficialmente, não é possível fazer nada (14min 54seg). Por isso, Rambo decide agir sozinho, Griggs o apoia, mas não se responsabiliza pelo que possa acontecer com Rambo. Como nos dois filmes anteriores, *Rambo III* também enfatiza a

incapacidade por parte do governo de resolver os problemas. Assim, mais uma vez ele decide partir sozinho (14min 54seg; 21min 51seg).

Após conhecer o simpático Mousa Chanin (Sasson Gabai), em uma loja no Paquistão, Rambo parte com ele para atravessar a fronteira para o Afeganistão (20min 35). Ao vê-los partir, um homem que trabalha nessa loja se antecipa e vai avisar os Soviéticos sobre sua chegada e dizer para onde Rambo está indo (28min 21seg). No filme, essa atitude ressalta o cuidado que se deve ter com os comunistas, afinal, nunca se sabe quem pode ser um informante deles.

Mousa guia Rambo a cavalo até a vila de Khost, próxima ao forte soviético, explicando sobre a grandeza do povo afegão que nunca permitiu, em toda a sua história, que alguém ocupasse o país e que jamais foram vencidos. Em seguida, diz uma frase para Rambo, que ressalta a ideia de bravura deste povo: “*Deus nos livre do veneno da serpente, dos dentes do tigre e da vingança do afegão*” (24min 30seg). No caminho, ele vê helicópteros (24min 50seg) e aviões caças soviéticos (25min 26seg) sobrevoando a região, indicando a presença maciça deles.

Ao chegarem no Vilarejo, todos observam Rambo curiosos (29min 39seg). O lugar é mostrado em condições bastante rústicas, com uma enfermaria precária, falta de remédios e que atende diversos casos de pessoas que perdem as pernas em minas terrestres que, segundo Mousa, são “*presentes dos soviéticos*”. Ao fundo, há várias próteses de pernas, indicando a grande quantidade de pessoas afetadas por essas explosões. Essas próteses aparecem também em outro momento do filme, quando Rambo ainda está na loja no Paquistão (18min 12).

Contudo, o lugar é mostrado também como acolhedor e hospitaleiro e Rambo se mostra um ocidental bom, que se integra às pessoas e tenta aproximar as culturas, como em uma cena em que ele compara o Buzkashi (um esporte afegão, jogado em cima de cavalos e que utiliza a carcaça de um cordeiro) com o Futebol Americano (35min 15seg). Rambo demonstra admiração pelo povo desse vilarejo, principalmente, pelos guerreiros mujahedin, mostrados como homens bons, valentes e que, mesmo em piores condições, defendem a liberdade lutando contra os soviéticos (29min 05seg; 30min 46seg). No vilarejo há, inclusive, um soviético fugitivo, Uri (Shaby Ben-Aroya), que ajuda as pessoas e os mujahedin, ressaltando que o povo Soviético também sofre a opressão nas mãos dos comunistas. (30min 23seg; 31min 01seg).

Enquanto Rambo está no acampamento, seu amigo, Coronel Trautman, está aprisionado em um forte soviético, representado sempre por instalações escuras, cheio de celas, com diversos afegãos, incluindo mulheres (20min 44seg; 25min 10seg; 46min 20seg; 49min 47seg; 53min 01seg; 01h 07min 20seg; 1h 8min 3seg)

Trautman está preso e os soviéticos o maltratam, o torturam e debocham dele (21min 51seg; 23min 41seg; 26min 23seg; 1h 2min 13seg), mas ele não se entrega e nunca trai o seu país, mesmo quando Coronel Zayzen (Marc de Jonge) afirma que ele foi “*abandonado por seu governo*” (21min 51seg)

Em um dado momento, Trautman é levado para a sala do Coronel por Kourov (Randy Raney). Zayzen está com uma garrafa e um copo de vodka. (20min 44seg) e, ao fundo da sala, há um iconotexto: algumas fotografias pequenas da família de Zayzen na parede e um quadro bem maior com a foto de Lênin. Uma leitura possível é a comparação de tamanho e o destaque que as fotos possuem na sala. A de Lênin é maior que as de sua família, ilustrando que para os soviéticos o comunismo é mais importante do que os próprios familiares (21min 48seg).

Zayzen é representado como um soviético, frio, violento, bêbado, sarcástico, ditador e arrogante que se recusa a aceitar que a URSS está perdendo a guerra contra os rebeldes mujahedin. Além disso, ele é genocida e obstinado a derrotar os estadunidenses. (21min 15seg; 23min 06seg; 25min 10seg; 46min 20seg; 48min 54seg; 53min 25seg; 1h 2min 20seg; 1h 23min 8seg). Kourov é o estereótipo do soviético “brutamontes”, com aparência rude e que usa um boné com uma estrela, tem prazer em torturar e matar pessoas e executa as ordens de Zayzen: (20min 44seg; 21min 41seg; 57min 44seg; 1h 11min 37seg; 1h 20min 18seg).

Zayzen, sabendo da presença de Rambo no vilarejo, segue até lá com dois helicópteros (38min 9seg) que realizam um bombardeio. Um deles é pilotado pelo próprio Zayzen, que comemora cada explosão. Rambo derruba o outro helicóptero, mas não consegue evitar que a vila fique destruída (42min 50seg).

Após esse fato, Rambo se solidariza com a situação daquele povo e adere à causa deles. Quando Masoud (Spiros Focás), um mujahedin pede para que Rambo “parta assim que puder” afinal, continua o homem: “essa guerra não é sua” (44min 58). Ele incorpora um senso de justiça, lhe respondendo “*agora é*” (45min 10seg). Na sequência, Rambo vai até o forte dos soviéticos e com toda sua habilidade de guerra, adentra ao forte sem ser percebido (53min 34 seg), após se esconder entre caixas, caminhões, parapeitos, sacos empilhados (49min

11seg; 49min 41; 50min 56seg; 50min 11seg 53min 10seg), instala detonadores em veículos soviéticos (49min 26; 49min 32seg; 49min 56seg).

Rambo é ressaltado como invencível, implacável, um combatente que consegue invadir sem ser visto, enfrentar um exército e resistir. É alguém impossível de ser capturado, mesmo machucado (1min 36; 38min 56seg 42min 50seg; 53min 34; 55min 16seg; 56min 29seg; 1h 5min 01seg; 1h 7min 16seg; 1h 9min 17seg; 1h 9min 40seg 1h 27min 49seg).

Após entrar, John Rambo vasculha os corredores e instala alguns detonadores nas portas (54min 54seg), até achar o corredor onde fica a cela em que Trautman está preso, ele mata o guarda dessa cela e rouba sua chave (55min 33seg). Nas celas ao lado de Trautman, estão algumas mulheres muçulmanas, o que mostra o quanto os soviéticos são cruéis (55min 20seg).

Rambo vai até a cela de Trautman e chama o coronel, porém atrás do protagonista está Hamid (Doudi Shoua), um garoto do vilarejo que o seguiu. Apesar de ser criança, Hamid luta junto aos mujahedin e desenvolve uma espécie de admiração por Rambo, vendo nele, um modelo de guerreiro a ser seguido (47min 59seg; 54min 15; 56min 11seg; 1h 3min 29seg).

No filme, há vários momentos em que Rambo demonstra possuir uma empatia e proximidade com crianças, reforçando a ideia de bondade e pureza, contrastando com o veterano problemático, que caracterizava o personagem em *Rambo: programado para matar*. Cabe ressaltar que no contexto em que o filme foi produzido, Rambo já abrangia o público infantil com um desenho animado em exibição na TV estadunidense, a partir de 1986.

Após a aparição de Hamid, alguns guardas surgem e Rambo troca tiros com eles. A partir daí, vários soldados soviéticos surgem ao mesmo tempo que detonadores instalados por ele explodem (56min 47seg). Rambo mata diversos soldados, mas no tiroteio, Hamid é atingido na perna (57min 41seg), Rambo corre, mas é atingido por um pedaço de ferro que atravessa sua cintura, ele foge mesmo assim e, carregando Hamid, encontra-se com Mousa para uma fuga pelo esgoto.

Em uma caverna, Rambo pede que Mousa vá com Hamid para a fronteira. Na manhã seguinte, Rambo, novamente sozinho, volta ao forte soviético para salvar seu amigo Trautman. Dessa maneira, o filme ressalta, novamente, a lealdade e a bondade do personagem principal. Mas agora, as tropas estão atrás dele (1h 6min 38seg) e, por isso, Rambo entra escalando as paredes de um Canyon ao lado do forte (1h 7min 16seg), demonstrando, mais

uma vez, ser uma máquina de guerra capaz de realizar todo o tipo de ação heroica para cumprir sua missão com obstinação.

Após entrar no forte e usar sua faca para se livrar dos inimigos, Rambo salva Trautman que estava em uma sala de tortura (1h 09min 17seg). Ambos correm pelos corredores e Rambo vai até as celas para libertar todos os prisioneiros (1h 9min 40). A ação heroica se completa, quando ele foge pilotando um helicóptero que roubou no quartel (1h 10min 45seg), contudo, em uma troca de tiros, o motor do helicóptero é atingido (1h 11min 34seg) e quilômetros depois, Rambo faz um pouso forçado (1h 12min 31seg), todos descem do helicóptero que explode logo em seguida (1h 12min 55seg).

Após essa fuga, o exército, sob o comando de Zaysen, não desiste de capturar Rambo e Trautman (1h 13min 02seg). A dupla continua fugindo e, após derrubar um helicóptero com uma flecha explosiva (1h 15min, 14seg), ambos se refugiam em uma caverna escura com entrada pelo solo.

Dentro da caverna, Rambo se esconde e promove uma carnificina, matando de surpresa, os soviéticos que tentam lhe capturar. Para eliminar seus inimigos, Rambo utiliza armadilhas, granadas e sua flecha explosiva (1h 16min 55seg; 1h 17min 50seg; 1h 19min; 1h 19min 40seg).

Uma das explosões promovidas por Rambo atinge Kourov (1h 18min 55seg), mas logo em seguida, a câmera focaliza sua mão (1h 18min 58seg) que segura o chão com força, anunciando que o vilão soviético não morreu e irá enfrentar Rambo. O que reforça a ideia de que ele é um soviético forte e quase monstruoso. No momento em que Rambo sai da caverna, Kourov o agarra (1h 20min 28seg) e, após uma briga difícil, Rambo o mata (1h 21min 56seg).

Ele e Trautman caminham tranquilos em direção à fronteira, porém, ainda enfrentarão a batalha final contra toda a tropa comandada por Zaysen, que ordena que eles se rendam (1h 23min 08seg). Entretanto, eles decidem enfrentar o exército sozinhos (1h 23min 57seg), ressaltando que, talvez, seja preferível morrer lutando contra os soviéticos, a se entregar aos comunistas. Por fim, eles são salvos com a chegada dos Mujahedin, que os ajudam a combater o exército soviético.

O duelo final se dá com Zayzen no helicóptero e Rambo dirigindo um tanque de guerra. O Helicóptero voa baixo e bate de frente com o tanque de Rambo, explodindo. Rambo sai vivo e, dessa maneira, ele consegue acabar com uma guerra, quase sozinho, por meio de sua bravura e heroísmo.

Na sequência final, Rambo está dentro de um jipe, se despedindo de Mousa, Masoud e Hamid. Antes de ir embora, Rambo deixa Hamid ficar com seu amuleto, passando para frente, o legado de um guerreiro obstinado (1h 30min 24seg).

Anteriormente aos créditos finais, surge a mensagem na tela: “*Este filme é dedicado ao valente povo do Afeganistão*” explicitando o apoio dos realizadores à guerra contra os soviéticos no país, ao mesmo tempo em que procura dar uma característica de veracidade para o filme, ao relacioná-lo com a realidade.

A ênfase no corpo de Rambo é uma característica presente em diversos momentos do filme (1min 24seg; 2min 14seg; 48min 18seg; 1h 6min 11seg; 1h 13min 31seg; 1h 15min 11seg; 1h 20min 35seg 1h 22min 17seg; 1h 22min 56seg; 1h 24min 32seg). Como já ressaltamos anteriormente, essa característica reforça a ideia de Rambo, como uma máquina de guerra imbatível e, além disso, há uma visão fetichista e masculinizante em torno da virilidade dos músculos salientes e enrijecidos. Essa noção de virilidade é complementada pela sua faca (39min 39seg; 46min 30seg; 49min; 1h 09min 17seg). Cabe ressaltar também que existem diversos momentos em que surgem propagandas da coca-cola, inclusive em outros idiomas (48seg; 1min 31seg; 16min 25seg). Essas propagandas são uma característica sinérgica existente nos três filmes da série Rambo.

### **3.2 EIXOS TEMÁTICOS OU REPRESENTACIONAIS**

A partir das narrativas analisadas, é possível identificar alguns eixos temáticos, contendo as principais representações existentes nos filmes, o que nos permite avaliar que tipo de mensagens são mais comuns na trilogia Rambo. O principal eixo temático é a *Era Reagan*. Contudo, alguns eixos secundários são possíveis de se elencar para uma maior clareza dos tipos de representações existentes nos filmes.

Eixo 1 – Autoridades como burocratas sem caráter, corruptos, dominadores, que impedem os indivíduos, principalmente Rambo, de agirem por conta própria.

Eixo 2 – Rambo como guerreiro infalível e individual e que sozinho enfrenta qualquer inimigo e faz todo tipo de ato heroico.

Eixo 3 – Guerra como algo necessário quando se pretende defender a liberdade.

Eixo 4 – Campo de batalha como um habitat natural de Rambo, máquina de guerra por natureza.

Eixo 5 – Armas solucionando problemas, objetos nobres, símbolos de força e virilidade.

Eixo 6 – Rambo com o corpo musculoso como símbolo de força e virilidade.

Eixo 7 – Veteranos da Guerra do Vietnã como heróis, com atitudes honradas.

Eixos 8 – Comunistas como homens maldosos, violentos, sádicos, torturadores e genocidas que agriem, matam e humilham as pessoas.

Eixo 9 – A União Soviética como uma nação que expande o comunismo para outros países que se tornam subalternos (Vietnã e Afeganistão).

Eixo 10 – Rambo como defensor dos ideais de liberdade dos EUA

Os eixos temáticos nos permite apontar algumas características chave desses filmes. Em geral, se referem ao individualismo, colocando o Estado como uma obstrução à guerra e à ação individual, ou enfatizando o individualismo de Rambo; além disso, os filmes ressaltam as características de Rambo, enaltecendo como um indivíduo infalível, guerreiro por natureza, que se integra a ela para combater seus inimigos com sua força masculina e representando os ideais de “liberdade” dos EUA. Os eixos apontam para um enaltecimento da guerra como algo fundamental e que os estadunidenses devem valorizar. Por fim, é fundamental ressaltar o caráter anticomunista do filme, representando os Soviéticos como maldosos e violentos e a URSS como uma nação ameaçadora. Essas mensagens constituem a essência das representações dos filmes.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

No decorrer de nosso trabalho, procuramos enfatizar questões de relevância para a compreensão de como uma época, um contexto específico e a estrutura da indústria cinematográfica interferem na construção das narrativas fílmicas. Procuramos compreender de que maneira isso ocorre na *Era Reagan*, a partir de uma análise dos filmes *Rambo: programado para matar* (1982), *Rambo II – a missão* (1985) e *Rambo III* (1988), de forma a entender como o cinema se apropria de determinadas representações difundidas na sociedade e transmite isso sob a forma de uma narrativa encadeada e organizada a partir de intenções previamente definidas.

O mercado cinematográfico é, sem dúvida, um dos setores que possuem uma astronômica movimentação financeira. Ele é parte de uma indústria maior: a indústria do entretenimento. Esta é uma das mais lucrativas e poderosas do mundo e se concentra nas mãos de poucos, boa parte da imprensa, redes de televisão, de TV's a cabo, redes de salas de cinema e, claro, estúdios cinematográficos estão interligados por um capital financeiro multinacional.

Toda a gama de produtos da indústria do entretenimento está intimamente associada a uma realidade social, à medida que se insere no cotidiano das pessoas que consomem esses produtos. Todavia, não são, sob nenhuma hipótese, apenas produtos que consumimos, não são mercadorias inocentes, o mercado do entretenimento fornece para o consumidor representações elaboradas por um determinado setor da sociedade, que após apropriada por essa indústria é emitida para outros setores desta.

O cinema está inserido nessa indústria e os filmes são produtos que se vinculam à sociedade. Esse vínculo pode ser constatado pelo hábito comum que a maioria das pessoas possui de assistir filmes. Nesse sentido, estudar o cinema se faz fundamental para compreendermos de que modo ele se insere nessa sociedade, como ele realiza a veiculação de suas representações e de que forma elas são mostradas por meio de imagens.

No decorrer do presente trabalho, procuramos compreender como essa indústria se estrutura. O recorte temporal aqui presente se dá em um contexto no qual essa indústria passa por um momento fundamental, pelo qual essa indústria está se redefinindo e no qual podemos identificar inúmeros elementos presentes no cinema atual, tais como a realização de grandes



filmes com gastos astronômicos, mas com expectativa de lucros muito maiores, a realização de filmes *blockbusters*, ou *rollercoasters*, a sinergia comercial, o pertencimento dos estúdios a um complexo mais amplo de corporações e a integração do cinema com as mídias mais atuais, como a internet.

Buscamos trabalhar com os filmes de modo a compreender nosso objetivo principal: o de entender como as representações que compõem a cultura política da Era Reagan são estruturadas pelo cinema e compõem a narrativa fílmica. Nesse sentido, procuramos analisar de forma detalhada, os filmes da série Rambo nos anos 1980, de modo que podemos observar agora algumas semelhanças e diferenças entre eles.

Nos três filmes a figura das autoridades, representadas por policiais ou funcionários burocratas, são sempre mostradas como instrumentos de um governo que é incompetente para gerir problemas e, principalmente, para solucioná-los. O Estado é sempre mostrado como um vilão, uma máquina burocrática que procura interferir e atrapalhar a ação individual e o “livre curso” dos acontecimentos.

A ênfase dada na valorização de elementos que remetem a uma cultura bélica também está presente. Tanques, metralhadoras, bazucas, lança mísseis, morteiros, helicópteros, explosivos e, até mesmo, uma faca e um arco e flecha com funcionamento *high-tech* estão sempre presentes e são valorizados como instrumentos de força, voltados para resolver os problemas. Além disso, destaca-se a valorização do individualismo e de um ideal masculinizante de força e músculos.

Contudo, devemos ressaltar que *Rambo: programado para matar* (1982) possui algumas diferenças no que diz respeito à questão do personagem como um veterano do Vietnã. Em todos os filmes, o veterano da Guerra do Vietnã, John Rambo, é mostrado como alguém que merece ser valorizado pela sociedade, por haver lutado e defendido os EUA. Entretanto, no primeiro filme da série, Rambo não é mostrado como um herói em atuação pelo país, ao contrário, é um ex-combatente com sérios problemas de reinserção na sociedade e com grandes traumas advindos da experiência da guerra, diferente do herói autoconfiante de *Rambo II – a missão* (1985) e *Rambo III* (1988). Além disso, estes dois últimos filmes se diferenciam pela existência de uma grande quantidade de mensagens anticomunistas, nas quais soldados soviéticos e vietnamitas são representados como cruéis e sarcásticos, com prazer em torturar seus inimigos, principalmente, um estadunidense.

Procuramos no decorrer de nossa pesquisa, apresentar uma leitura desses filmes, de modo a compreender que tipo de mensagens eles contém e como elas são mostradas, para que, dessa forma, pudéssemos entender como o filme se situa em seu contexto de produção.

O presente trabalho possuiu também alguns objetivos adicionais e que foram analisados ao longo desta dissertação. Procuramos desmistificar duas crenças bastante comuns, veiculadas não somente na imprensa em geral ou na memória construída acerca da Era Reagan, mas também, por algumas correntes de pensamento dentro da própria academia: a ideia que Reagan implementou uma política econômica, na qual o Estado não interviu no funcionamento da economia e o mito de que Reagan sanou os problemas econômicos estadunidenses.

Conforme procuramos explicitar, a política de Reagan, apesar de se proclamar a favor do estado mínimo e da não intervenção do estado na economia, não seguiu isso na prática ao aumentar o gasto do estado com armamentos, favorecendo um aquecimento da indústria no setor militar. Esse apontamento nos leva quase que automaticamente para a próxima questão: Reagan não conseguiu sanar os déficits orçamentários e alavancar a economia no setor civil, que continuou gerando baixos índices de lucro para o país. O governo aumentou os gastos com o setor militar agravando ainda mais os problemas orçamentários.

Portanto, o trabalho em seu conjunto procurou demonstrar de que forma um pensamento, uma concepção de Estado e de sociedade influenciam a produção de filmes, desembocando nas suas narrativas. Buscamos desmistificar a visão de que o filme é somente um entretenimento, uma diversão que não se relaciona com as esferas mais variadas da sociedade. Procuramos fazer isso por meio da análise das narrativas fílmicas e exemplificando que tipo de mensagens elas contém.

Apontamos que este trabalho não esgota as possibilidades de abordagens sobre o cinema e a Era Reagan, ao contrário, procuramos ressaltar a importância de se estudar o período e como o cinema o representou. Evidenciamos também, a necessidade da realização de estudos, no campo acadêmico brasileiro, que enfoquem questões relacionadas aos Estados Unidos, uma nação cujos problemas, em geral, são mal compreendidos.

## FILMOGRAFIA

A HORA do Pesadelo (*A Nightmare on Elm Street*) Direção de Wes Craven. Roteiro de Wes Craven. Produzido por Robert Shaye. Dist. New Line Cinema. EUA, 1984. 1 DVD (91 min) DVD, son., colorido.

ÁGUIA de Aço (*Iron Eagle*) Direção de Sidney J. Furie. Roteiro de Kevin Elders e Sidney J. Furie. Produzido por Ron Samuels e Joe Wizan. Dist. Tri-Star Pictures. EUA, 1986. 1 DVD (117 min), DVD, son., colorido.

ALIENS, o Resgate (*Aliens*). Direção de James Cameron. Roteiro de James Cameron, David Giler e Walter Hill. Produzido por Gale Anne Hurd. Dist. The 20th Century Fox. EUA, 1986. 1 DVD (137 min), DVD, son., colorido.

AMARGO Regresso (*Coming Home*) Direção de Hal Ashby. Roteiro de Robert C. Jones e Waldo Salt. Produzido por Jerome Hellman. Dist. United Artists. EUA, 1978. 1 DVD (126 min), DVD, son., colorido.

APOCALIPSE Now (*Apocalypse Now*). Direção de Francis Ford Coppola. Roteiro de Francis Ford Coppola, John Milius e Michael Herr. Produzido por Francis Ford Coppola. Dist. United Artists. EUA, 1979. 1 DVD (153 min), DVD, son. Colorido.

ASES Indomáveis (*Top Gun*) Direção de Tony Scott. Roteiro de Ehud Yonay e Jim Cash. Produzido por Jerry Bruckheimer e Don Simpson. Dist. Paramount Pictures. EUA, 1985. 1 DVD (110 min), DVD, son., colorido.

BEAVIS and Butt-head (*Beavis and Butt-head – TV Series*) Direção de Mike Judge. Roteiro de Bill Aronson et alli. Produzido por Kristofor. Dist. Music Television – MTV. EUA. (30 min). VHS, son., colorido.

BLADE Runner: O Caçador de Andróides (*Blade Runner*) Direção de Ridley Scott. Roteiro de Hampton Fancher. Produzido por Michael Deeley. Dist. Warner Bros. Pictures. EUA, 1982. 1 DVD (117 min), DVD, son., colorido.

BRADDOCK – Super Comando (*Missing in Action*) Direção de Joseph Zito. Roteiro de James Bruner, Produzido por Menahem Golan e Yoram Globus. Dist. Tri-Star Pictures. EUA, 1984. 1 DVD (101 min) DVD, son., colorido.

DANÇA com Lobos (*Dance With Wolves*) Direção Kevin Costner. Roteiro de Michael Blake. Produzido por Kevin Costner e Jim Wilson. Dist. Orion Pictures. EUA, 1990. 2 DVD's (181 min), DVD, son., colorido.

DIRTY Dancing – Ritmo Quente (*Dirty Dancing*) Direção de Emile Ardolino. Roteiro de Eleanor Bergstein. Produzido por Linda Gottlieb. Dist. Artisan Entertainment. EUA, 1987. 1 DVD (100 min), DVD, son., colorido.

EL NORTE (*El Norte*) Direção de Gregory Nava. Roteiro de Gregory Navas e Anna Thomas. Produzido por Bertha Navarro, Trevor Black e Anna Thomas. Dist. Cinecom International / PBS. EUA e Reino Unido, 1983. 2 videocassete (141 min), VHS, son. colorido.

E.T: O Extraterrestre (*E.T: The Extra-Terrestrial*) Direção de Steven Spielberg. Roteiro de Melissa Mathison. Produzido por Steven Spielberg e Kathleen Kennedy. Dist. Universal Pictures. EUA, 1982. 1 DVD (115 min), DVD, son., colorido.

FALCÃO – O Campeão dos Campeões (*Over the Top*) Direção de Menahem Golan. Roteiro de Sylvester Stallone e Stirling Silliphant. Produzido por Menahem Golan e Yoram Globus. Dist. Warner Bros. Pictures / Cannon Films. EUA, 1987. 1 DVD (93 min), DVD, son., colorido.

FLASHDANCE (*Flashdance*). Direção de Adrian Lyne. Roteiro de Tom Hedley e Joe Eszterhas. Produzido por Jerry Bruckheimer e Don Simpson. Dist. Paramount Pictures. EUA, 1983. 1 DVD (95 min), DVD, son., colorido.

FOOTLOOSE: Ritmo Louco (*Footloose*) Direção de Herbert Ross. Roteiro de Dean Pitchford. Produzido por Lewis J. Rachmil e Craig Zadan. Dist. Paramount Pictures. EUA, 1984. 1 DVD (107 min), DVD, son., colorido.

GUERRA nas Estrelas (*Star Wars*) Direção de George Lucas. Roteiro de George Lucas. Produzido por Gary Kurtz. Dist. The 20th Century Fox. EUA, 1977. 1 DVD (121 min), DVD, son., colorido.

KARATÊ Kid – A Hora da Verdade (*The Karate Kid*) Direção de John G. Avildsen. Roteiro de Robert Mark Kamen. Produzido por Jerry Weintraub. Dist. Columbia Pictures. EUA, 1984, 1 DVD (126 min) DVD, son., colorido.

NASCIDO em Quatro de Julho (*Born on the Fourth of July*). Direção de Oliver Stone. Roteiro de Oliver Stone e Ron Kovic. Produzido por A. Kitman Ho e Oliver Stone. Dist. Universal Pictures. EUA 1989. 1 DVD (145 min) DVD, son., colorido.

NASCIDO para Matar (*Full Metal Jacket*). Direção de Stanley Kubrick. Roteiro de Stanley Kubrick, Michael Herr e Gustav Hasford. Produzido por Jan Harlan e Stanley Kubrick. Dist. Warner Bros. Pictures. EUA, 1987. 1 DVD (116 min), DVD, son., colorido.

O FRANCO Atirador (*The Deer Hunter*) Direção de Michael Cimino. Roteiro de Deric Washburn. Produzido por Barry Spikings, Michael Deeley, Michael Cimino e John Peverall. Dist. Universal Pictures. EUA, 1978. 1 DVD (172 min), DVD, son., colorido.

O IMPÉRIO Contra-Ataca (*Star Wars: Episode V - The Empire Strikes Back*) Direção de Irvin Kershner. Roteiro de Leigh Brackett, Lawrence Kasdan e George Lucas. Produzido por Gary Kurtz. Dist. The 20th Century Fox. EUA, 1980. 1 DVD (124 min), DVD son., colorido

O PODEROSO Chefão (*The Godfather*). Direção de Francis Ford Coppola. Roteiro de Francis Ford Coppola e Mario Puzo. Produzido por Albert S. Ruddy. Dist. Paramount Pictures /Alfran Productions. EUA, 1987. 2 DVD's (175 min), DVD, son., colorido.

O RETORNO de Jedi (*Star Wars: Episode VI - Return of the Jedi*). Direção de Richard Marquand. Roteiro de Lawrence Kasdan e George Lucas. Produzido por Howard G. Kazanjian. Dist. The 20th Century Fox. EUA, 1982. 1 DVD (134 min), DVD, son., colorido.

OS BONS Companheiros (*Godfellas*). Direção de Martin Scorsese. Roteiro de Martin Scorsese e Nicholas Pileggi. Produzido por Irwin Winkler. Dist. Warner Bros. Pictures. EUA, 1990. 1 DVD (146 min), DVD, son., colorido.

OS IMPERDOÁVEIS (*Unforgiven*). Direção de Clint Eastwood. Roteiro de David Webb Peoples, Produzido por Clint Eastwood. Dist Warner Bros Pictures. EUA, 1992. 1 DVD (131min) DVD, son., colorido.

OPERAÇÃO França (*The French Connection*) Direção William Friedkin. Roteiro de Ernest Tidyman e Robin Moore. Produzido por Philip D'Antoni. Dist. The 20th Century Fox. EUA, 1971. 1 DVD (104 min), DVD, son., colorido.

PLATOON (*Platoon*) Direção de Oliver Stone. Roteiro de Oliver Stone. Produzido por Arnold Kopelson. Dist. MGM/ Orion Pictures. EUA, 1986. 1 DVD (120 min), DVD, son., colorido.

RAMBO: programado para matar (*First Blood*) Direção de Ted Kotcheff. Roteiro de Michael Kozoll, William Sackheim, Sylvester Stallone e David Morrell. Produzido por Buzz Feitshans. Dist. Orion Pictures Corporation. EUA, 1982. 1 DVD (87 min). DVD, son., colorido.

RAMBO II – A Missão (*First Blood Part II*) Direção de George Cosmatos. Roteiro de Sylvester Stallone e James Cameron. Produzido por Buzz Feitshans. Dist. Tri-Star Pictures. EUA, 1985. 1 DVD (91 min). DVD, son., colorido.

RAMBO III (*Rambo III*) Direção de Peter MacDonald. Roteiro de Sylvester Stallone e Sheldon Letish. Produzido por Buzz Feitshans. Dist. Tri-Star Pictures. EUA, 1988. 1 DVD (96 min). DVD, son., colorido.

ROCKY, um lutador (*Rocky*) Direção de John G. Avildsen. Roteiro de Sylvester Stallone. Produzido por Robert Chartoff e Irwin Winkler. Dist. United Artists. EUA, 1976. 1 DVD (119 min), DVD, son., colorido.

ROCKY II – A revanche (*Rocky II*) Direção de Sylvester Stallone. Roteiro de Sylvester Stallone. Produzido por Robert Chartoff e Irwin Winkler. Dist. United Artists. EUA, 1979. 1 DVD (119 min), DVD, son., colorido.

ROCKY III – O Desafio Supremo (*Rocky III*) Direção de Sylvester Stallone. Roteiro de Sylvester Stallone. Produzido por Robert Chartoff e Irwin Winkler. Dist. MGM/United Artists. EUA, 1982. 1 DVD (99 min), DVD, son., colorido.

ROMERO (*Romero*) Direção de John Duigan. Roteiro de John Sacret Young. Produzido por Ellwood Kieser. Dist. Paulist Pictures. EUA, 1989. 1 DVD (102 min), DVD, son., colorido.

ROBOCOP – O Policial do Futuro (*RoboCop*) Direção de Paul Verhoeven. Roteiro de Edward Neumeier e Michael Miner. Produzido por Arne Schmidt. Dist. Orion Pictures. EUA 1987. 1 DVD (102 min) DVD, son., colorido.

SALVADOR – O Martírio de um Povo (*Salvador*) Direção de Oliver Stone. Roteiro de Oliver Stone e Richard Boyle. Produzido por Oliver Stone e Gerald Green. Dist. Hemdale Film Corporation. EUA, 1986. 1 DVD (123min), DVD, son., colorido.

SCARFACE (*Scarface*) Direção de Brian de Palma. Roteiro de Oliver Stone. Produzido por Martin Bregman. Dist. Universal Pictures. EUA, 1983. 1 DVD (169 min), DVD, son., colorido.

SEXTA-FEIRA 13 (*Friday the 13th*) Direção de Sean S. Cunningham. Roteiro de Victor Miller. Produzido por Sean S. Cunningham. Dist. Paramount Pictures. EUA, 1980. 1 DVD (95 min), DVD, son., colorido.

STALLONE Cobra (*Cobra*) Direção de George P. Cosmatos. Roteiro de Silvester Stallone e Paula Gosling. Produzido por Menahem Golan e Yoram Globus. Dist. Warner Bros. Pictures / Cannon Films. EUA, 1986. 1 DVD (87 min), DVD, son., colorido.

TOURO Indomável (*Raging Bull*) Direção de Martin Scorsese. Roteiro de Paul Schrader, Mardik Martin e Jake La Motta. Produzido por Robert Chartoff e Irwin Winkler. Dist. United Artists. EUA, 1980. 1 DVD (129 min), DVD, son., p&b.

TUBARÃO (*Jaws*) Direção de Steven Spielberg. Roteiro de Peter Benchley e Carl Gottlieb. Produzido por David Brown e Richard D. Zanuck. Dist. Universal Pictures. EUA, 1975. 1 DVD (125 min) DVD, son., colorido.

UM TIRA da Pesada (*Beverly Hills Cop*) Direção de Martin Brest. Roteiro de Daniel Petrie Jr. e Danilo Bach. Produzido por Jerry Bruckheimer e Don Simpson. Dist. Paramount Pictures. EUA, 1984 (106 min), DVD, son., colorido.

## BIBLIOGRAFIA

ARBEX JUNIOR, José. *Guerra Fria: terror de estado, política e cultura*. São Paulo: Moderna, 1997.

AGOSTINO, Carlos Gilberto Werneck. Guerra do Vietnã e Drogas. In: TEIXEIRA DA SILVA, Francisco Carlos et. all (org.). *Enciclopédia de Guerras e Revoluções do Século XX: as grandes transformações do mundo contemporâneo: conflitos, cultura e comportamento*. Rio de Janeiro: Elsevier, 2004.

AQUINO, Rubim Santos Leão de. Neoliberalismo. In: TEIXEIRA DA SILVA, Francisco Carlos et. all (org.). *Enciclopédia de Guerras e Revoluções do Século XX: as grandes transformações do mundo contemporâneo: conflitos, cultura e comportamento*. Rio de Janeiro: Elsevier, 2004.

\_\_\_\_\_. CONTRAS. In: TEIXEIRA DA SILVA, Francisco Carlos et. all (org.). *Enciclopédia de Guerras e Revoluções do Século XX: as grandes transformações do mundo contemporâneo: conflitos, cultura e comportamento*. Rio de Janeiro: Elsevier, 2004.

AUMOUNT, Jacques. *A Estética do Filme*. 3ª. ed.. Campinas, SP, Papirus, 2005

BACZKO, Bronislaw. “*A imaginação social*” In: Leach, Edmund et Alli. *Anthropos-Homem*. Lisboa, Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1985.

CARDOSO, Ciro Flamarion. *Narrativa, sentido, história*. Campinas: Papirus, 1997

\_\_\_\_\_. Uma opinião sobre as representações sociais. In: CARDOSO, C.F. e MALERBA, Jurandir (orgs.). *Representações: contribuição a um debate transdisciplinar*. Campinas: Papirus, 2000.

CHARTIER, Roger. O mundo como representação. *Estudos avançados*, São Paulo, v.5, n.11, 1991.

COMBAT, Flavio Alves. *Hegemonia e contradições no cenário financeiro internacional: as conseqüências da Guerra do Vietnã (1965-1975) e da Guerra do Iraque (2003-em curso) para sustentação do Dólar como moeda central do sistema internacional*. Dissertação de Mestrado, UFRJ.

FARNHAM, Barbara. Reagan and Gorbachev Revolution: Perceiving to End of Threat. *Political Science Quartely*. v.116, n.2, 2001. p.225-252.

FERRO, Marc. O filme, uma contra análise da sociedade? In: LEGOFF, Jacques; NORA, Pierra. *História: novos objetos*. Rio de Janeiro: Francisco Alves 1976.

FORSYTH, Scott. *Hollywood Recargado: El cine como mercancia imperial*. In PANITCH, Léo & LEYS, Colin. *El Império Recargado*. Buenos Aires, Clacso Libros, 2005.

GUSBACK, Thomas. *The evolution of Motion Picture Theater Business in the 1980s*, "Journal of Communication" 37, no.2 (1987): 73.

HARVEY, David. *A Brief History of Neoliberalism*. New York, Oxford University Press, 2005.

HALLIDAY, Fred. *Génesis de La Segunda Guerra Fria*. México: Fondo de Cultura Económica, 1989.

HOBBSBAWM, Eric. *A Era dos Extremos: o breve século XX*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

JORDAN, Chris. *Movies and the Reagan presidency: success and ethics*. Praeger. Westport: Praeger Publisher, 2003.

JULLIER, Laurent & MARIE, Michel. *Lendo as imagens do Cinema*. São Paulo: Editora Senac, 2009.

KALDOR, Mary. Who Killed the Cold War? *Bulletin of the Atomic Scientists*; v.51, n.4 1995, p.57-60.

KORNIS, Mônica. História e Cinema: um debate metotológico. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, vol. 5, n. 10, 1992, p. 237-250.

KELLNER, Douglas. *A cultura da mídia – estudos culturais: identidade política entre o moderno e o pós-moderno*. Bauru, Edusc: 2001.

LAFEBER, Walter. *The American Age: United States foreign policy at home and abroad*. New York: W.W. Norton & Company, 1994.

MALERBA, Jurandir. As representações numa abordagem transdisciplinar: ainda um problema indocil, porém, bem mais equacionado. In: CARDOSO, C.F. e MALERBA, Jurandir (orgs.). *Representações: contribuição a um debate transdisciplinar*. Campinas: Papirus, 2000.

MESQUITA, Luciano Pires. *A “Guerra do Pós-Guerra”: O cinema norte americano e a Guerra do Vietnã*. Dissertação de Mestrado, orientadora: Ana Maria Mauad, UFF.

McCORMICK, Thomas J. *America’s Half Century. United States Foreign Policy in the Cold War and after*. Baltimore: The John Hopkins University Press, 1995.

MORREL, David. *Rambo*. São Paulo: Nova Cultural, 1988.

MUNHOZ, Sidnei. *A construção do império estadunidense*, p. 251. In; TEIXEIRA DA SILVA, Francisco C.; CABRAL, Ricardo; MUNHOZ, Sidnei . *Impérios na História*. Rio de Janeiro: Elsevier/Campus, 2009, p. 245-258.

\_\_\_\_\_. *Guerra Fria: Um debate interpretativo*. In: SILVA, Francisco Carlos Teixeira (org.). *O Século Sombrio: Uma História do Século XX*. Rio de Janeiro: Elsevier, 2004.



\_\_\_\_\_. Coexistência Pácífica. In: SILVA, Francisco Carlos Teixeira (org). *Enciclopédia de Guerras e Revoluções do Século XX: as grandes transformações do mundo contemporâneo: conflitos, cultura e comportamento*. Rio de Janeiro: Elsevier, 2004.

\_\_\_\_\_ & GONÇALVES, José Henrique Rollo. Détente. In: SILVA, Francisco Carlos Teixeira (org). *Enciclopédia de Guerras e Revoluções do Século XX: as grandes transformações do mundo contemporâneo: conflitos, cultura e comportamento*. Rio de Janeiro: Elsevier, 2004.

\_\_\_\_\_ -Doutrina da contenção. In SILVA, Francisco Carlos Teixeira (org). *Enciclopédia de Guerras e Revoluções do Século XX: as grandes transformações do mundo contemporâneo: conflitos, cultura e comportamento*. Rio de Janeiro: Elsevier, 2004.

NAZÁRIO, Luiz. Pós-Modernismo e novas tecnologias. In: BARBOSA, Ana Mae; GUINSBURG, J. *O pós-modernismo*. São Paulo: Perspectiva, 2005, pp. 391-428.

NOVA, Cristiane. O cinema e o conhecimento da História. In: *O Olho da História*. v. 2, n.3. Salvador: Prometheus, 1995.

PRINCE, Stephen. Movies and 1980s. In PRINCE, Stephen (org.). *American Cinema of the 1980s: themes and Variations*. New Jersey: Rutgers University Press, 2007.

SILVA, Carlos L.B. Guerra do Vietnã. In SILVA, Francisco Carlos Teixeira (org). *Enciclopédia de Guerras e Revoluções do Século XX: as grandes transformações do mundo contemporâneo: conflitos, cultura e comportamento*. Rio de Janeiro: Elsevier, 2004.

SKLAR, Robert. *História Social do Cinema Americano*. São Paulo: Cultrix, 1978.

SPINI, Ana Paula. *Ritos de Sangue em Hollywood; mito da guerra e identidade nacional norte-americana*. Tese de Doutorado, orientadora: Cecília Azevedo, UFF, 2005.

STAM, Robert. Teoria do Cinema: A poética e a política do Pós-modernismo. In: BARBOSA, Ana Mae; GUINSBURG, J. *O pós-modernismo*. São Paulo: Perspectiva, 2005, pp. 215-226.

TEIXEIRA DA SILVA, Francisco Carlos et. all (org.). *Enciclopédia de Guerras e Revoluções do Século XX: as grandes transformações do mundo contemporâneo: conflitos, cultura e comportamento*. Rio de Janeiro: Elsevier, 2004.

\_\_\_\_\_. Cinema e Guerra (da Guerra do Vietnã ao retorno da Guerra Fria). In: TEIXEIRA DA SILVA, Francisco Carlos et. all (org.). *Enciclopédia de Guerras e Revoluções do Século XX: as grandes transformações do mundo contemporâneo: conflitos, cultura e comportamento*. Rio de Janeiro: Elsevier, 2004.

TURNER, Graeme. *Cinema como prática social*. São Paulo: Summus, 1997.

VALIM, A. B & MUNHOZ, Sidnei J. Velhos Demônios, novos debates: reflexões sobre Hollywood e a política Norte-Americana ou como o ódio é permitido desde que se odeiem as pessoas certas. In: *Transit Circle Revista Brasileira de Estudos Americanos*, Rio de Janeiro, v. 3, p.30-59: 2004.

VALIM, Alexandre B. Cinema e Guerra Fria. In: TEIXEIRA DA SILVA, Francisco Carlos et. all (org.). *Enciclopédia de Guerras e Revoluções do Século XX: as grandes transformações do mundo contemporâneo: conflitos, cultura e comportamento*. Rio de Janeiro: Elsevier, 2004.

VALIM, A. B. *Imagens Vigradas: Uma História Social do cinema no alvorecer da Guerra Fria*. Tese de Doutorado, orientadora: Ana Maria Mauad. UFF, 2006.

VIZENTINI, Paulo Fagundes. *A Guerra Fria: o desafio socialista à ordem americana*. Porto Alegre, Leitura XXI: 2004.

\_\_\_\_\_. *Guerra do Vietnã: descolonização e revolução*. 3. ed. Porto Alegre: Ed. da UFRGS, 2006.