

UNIVERSIDADE FEDERAL DE JUIZ DE FORA
FACULDADE DE COMUNICAÇÃO
RÁDIO, TV E INTERNET

Eduardo Albuquerque de Castro Souza

O discurso político no cinema:

Uma análise de *Rocky IV* (1985) e *Creed II* (2018)

Juiz de Fora

2024

Eduardo Albuquerque de Castro Souza

O discurso político no cinema:

Uma análise de *Rocky IV* (1985) e *Creed II* (2018)

Trabalho de Conclusão de Curso
apresentado ao curso de Rádio, TV e
Internet da Universidade Federal de Juiz
de Fora como requisito parcial para
obtenção do grau de bacharel.

Orientadora: Profa. Érika Savernini

Juiz de Fora

2024

Ficha catalográfica elaborada através do programa de geração automática da Biblioteca Universitária da UFJF, com os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

Souza, Eduardo Albuquerque de Castro .

O discurso político no cinema : :Uma análise de Rocky IV (1985) e Creed II (2018) / Eduardo Albuquerque de Castro Souza. -- 2024.
70 f. : il.

Orientador: Érika Savernini Lopes

Trabalho de Conclusão de Curso (graduação) - Universidade Federal de Juiz de Fora, Faculdade de Comunicação Social, 2024.

1. Guerra Fria. 2. Política. 3. Propaganda. 4. Cinema. 5. Rocky. I. Lopes, Érika Savernini, orient. II. Título.

Eduardo Albuquerque de Castro Souza

O discurso político no cinema:

Uma análise de *Rocky IV* (1985) e *Creed II* (2018)

Trabalho de Conclusão de Curso
apresentado ao curso de Rádio, TV e
Internet da Universidade Federal de Juiz
de Fora como requisito parcial para
obtenção do grau de bacharel.

BANCA EXAMINADORA

Titulação. Nome e sobrenome - Orientador
Universidade Federal de Juiz de Fora

Titulação. Nome e sobrenome
Universidade Federal de Juiz de Fora

Titulação. Nome e sobrenome
Universidade Federal de Juiz de Fora

AGRADECIMENTOS

Com imensa gratidão, dedico este espaço para expressar meus mais profundos agradecimentos aos meus pais, que foram fundamentais em cada etapa dessa jornada acadêmica. A vocês, meus queridos pais, Núbia e Glauco, ofereço meus sinceros agradecimentos por todo o apoio, carinho e compreensão que sempre demonstraram. Desde os primeiros passos na escola até a conclusão deste trabalho, vocês estiveram ao meu lado, incentivando-me a cada conquista e consolando-me nas dificuldades.

Agradeço também meus queridos colegas, expesso minha mais profunda gratidão por toda a amizade, apoio e colaboração que compartilharam comigo durante esses anos de estudo. Cada um de vocês desempenhou um papel crucial na minha experiência universitária, tornando-a mais rica e significativa.

Expresso também meus sinceros agradecimentos à minha orientadora, Erika, cuja orientação e apoio foram fundamentais para a conclusão desta pesquisa. Agradeço por cada reunião, por cada feedback detalhado e construtivo, e por cada momento em que você dedicou seu tempo para garantir que eu estivesse no caminho certo.

E por fim, expesso minha profunda gratidão à Universidade Federal de Juiz de Fora, a instituição que me proporcionou um ambiente enriquecedor para minha formação acadêmica e pessoal.

“O filme é uma doença. Quando ele infecta sua corrente sanguínea, quando se assume como o hormônio número um, age como Iago com sua psique, e como com a heroína o antídoto para o filme é mais filme.” – Frank Capra

RESUMO

Este trabalho tem como objetivo elucidar como o contexto político influencia diretamente ou indiretamente produções cinematográficas. Diante disso, buscar entender como a linguagem do cinema se estrutura para formar um discurso e como se destacou no cinema hollywoodiano, formando uma linguagem cinematográfica naturalista de reprodução da realidade. Dessa forma, perceber como o cinema foi usado como objeto de grande poder de influência, salientando-se em momentos de conflitos da história. Assim sendo, este trabalho busca identificar como a mudança geopolítica influenciou as características narrativas de duas produções pertencentes da mesma franquia, sendo elas: *Rocky IV* (EUA, 1985, escrito e dirigido por Sylvester Stallone) contextualizado durante a Guerra Fria e a segunda *Creed II* (EUA, 2018, escrito por Juel Taylor e Sylvester Stallone e dirigido por Steven Caple Jr.) que se passa 33 anos depois.

Palavras-chave: Guerra Fria. Política. Propaganda. Cinema. Rocky. Creed.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1: O exército reprime a multidão.....	29
Figura 2: Experimento de Kuleshov.....	31
Figura 3: As pontes se levantam.....	32
Figura 4: Donald acorda seguro.....	38
Figura 5: O ator se disfarça de Hitler.....	41
Figura 6: Rocky sai vitorioso e aplaudido pelo adversário.....	49
Figura 7: Pôster de <i>Rocky IV</i> (1985).....	52
Figura 8: Apollo Creed entra no ringue vestido de maneira patriótica.....	52
Figura 9: Luvas que representam o conflito se colidem na introdução.....	53
Figura 10: Local do confronto na União Soviética.....	53
Figura 11: Drago desdenha de seu adversário.....	54
Figura 12: Rocky Balboa treina na natureza.....	55
Figura 13: Ivan Drago treina usando maquinários avançados.....	55
Figura 14: Drago e Rocky se confrontam.....	56
Figura 15: As autoridades observam Rocky discursando.....	57
Figura 16: As autoridades aplaudem Rocky.....	57
Figura 17: Drago se revolta.....	58
Figura 18: Pôster de <i>Creed II</i> (2018).....	60
Figura 19: Viktor discute com Ivan.....	62
Figura 20: Adonis se prepara.....	63
Figura 21: Viktor treina com Ivan.....	64
Figura 22: Cena do jantar.....	64
Figura 23: Sombra tomam as costas dos personagens.....	64

SÚMARIO

1 INTRODUÇÃO	10
2 A NARRATIVA CLÁSSICA NO CINEMA AMERICANO	12
2.1 CINEMA COMO JANELA	12
2.2 O CINEMA CLÁSSICO AMERICANO	13
3 CINEMA E POLÍTICA	23
3.1 O INÍCIO DO CINEMA POLÍTICO	23
3.2 A MONTAGEM COMO DISCURSO NO CINEMA SOVIÉTICO	27
4 POLÍTICA NO CINEMA AMERICANO	34
4.1 HOLLYWOOD COMO FORÇA DE DISCURSO.....	34
4.2 O DISCURSO DE HOLLYWOOD DURANTE A SEGUNDA GUERRA.....	37
4.3 HOLLYWOOD DURANTE A GUERRA FRIA.....	42
5 ANÁLISE	46
5.1 ANÁLISE DE <i>ROCKY IV</i> (1985)	46
5.3 AS DIFERENÇAS NARRATIVAS ENTRE <i>ROCKY IV</i> E <i>CREED II</i>	65
6 CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	67
REFERÊNCIAS	69

1 INTRODUÇÃO

Nas primeiras demonstrações das imagens em movimento na gênese do cinema, já se percebia seu poder de influência no mundo. Desde seu início, os espectadores se impactavam com seu poder de reprodução da realidade. Isso ficou exemplificado na exibição do filme intitulado *A Chegada do Trem na Estação*, produzido pelos irmãos Lumière, lançado em 1895, que mostra a chegada de um trem em uma estação da França. Em sua primeira exibição, o impacto foi grande e criou-se uma anedota em relação a sua apresentação, a qual narrava que o público, que não conhecia a técnica da filmagem, assustou-se, começou a gritar e a fugir quando viu o comboio vindo em sua direção, como se o vagão fosse saltar da tela.

Partindo desse entendimento que as imagens impactam o exterior, é possível se questionar o quanto o mundo real influencia a produção de filmes. Indo além, questionar o tamanho da influência da política. Nesse ponto, somos guiados pelo pensamento de Leif Furhammar e Folke Isaksson (1976), que afirmam que o cinema não se mostra como inocente diante dessa influência, bem como não sendo apenas uma fonte de entretenimento ou até mesmo arte.

A velha ideia de que os filmes podem ser considerados apenas como diversão ou arte, ou eventualmente ambos, é atualmente encarada como crescente ceticismo. É amplamente reconhecido que os filmes refletem também as correntes e atitudes existentes numa determinada sociedade, sua política. O cinema não vive num sublime estado de inocência, sem ser afetado pelo mundo; tem também conteúdo político, consciente ou inconsciente, escondido ou declarado. (FURHAMMAR; ISAKSSON, 1976, p.6)

Isso culmina, portanto, em uma indagação: como o contexto político impacta a produção dos filmes, alterando os seus sentidos e características? Com esse questionamento em mente, procuramos perceber como a política externa impacta as produções de dois filmes da franquia *Rocky*, que contam com os mesmos personagens, observando as mudanças em suas estruturas de produção e principalmente na caracterização e desenvolvimento de seus personagens.

Assim sendo, este estudo se baseia no entendimento de que o cinema é político, portanto, torna-se um discurso. Um discurso, que no sistema industrial de Hollywood, ou seja, no contexto da produção destes filmes, irá se estruturar, geralmente, em base dos valores e ideais da sociedade americana. Esse discurso, no sistema industrial de Hollywood se tornará envolto em uma linguagem cinematográfica naturalista, base do

cinema clássico. Consequente, como elaborado por Xavier (2005), irá estabelecer um dispositivo transparente, que busca tornar invisível qualquer tipo de manipulação humana, tornando esse discurso, parte da natureza.

Levando isso em conta, analisamos as narrativas de *Rocky IV* (Rocky IV, EUA, 1985, dirigido por Sylvester Stallone), inserido em um contexto de uma forte disputa ideológica na Guerra Fria e de *Creed II* (Creed II, EUA, 2018, dirigido por Steven Caple Jr.), inserido em outro contexto geopolítico, lançado 27 anos após o fim do conflito. Desse modo, observamos que *Rocky IV* (1985) se estrutura em uma narrativa que busca desenvolver um discurso de “nós” contra “eles”, caracterizando o inimigo soviético como frio e cruel e, em contraponto, exaltando a visão do homem americano determinado e idealista, representado na figura do protagonista Rocky Balboa. Já em *Creed II* (2018), compreendemos a existência de um distanciamento dessa retórica maniqueísta e uma abordagem mais empática na caracterização dos seus antagonistas.

Com tudo isso em mente, este trabalho é estruturado da seguinte forma: primeiro, buscamos entender o estabelecimento da linguagem naturalista que se tornou o alicerce do cinema clássico, utilizando dos entendimentos de Bordwell e Thompson (2013) sobre o sistema formal desses filmes. Posteriormente, aprofundamos também nesta estruturação do cinema como discurso político na sua concepção, suas transformações no cinema soviético e enfim, sua formação no sistema industrial de Hollywood; destacando-se, durante a Segunda Guerra Mundial e na Guerra Fria, dois momentos de conflito em que o cinema desempenhou um grande papel para a construção do ideal da sociedade. Por fim, analisamos os dois filmes, que se tornam nossos objetos de interesse. Dessa forma, esse trabalho se apoia na metodologia da pesquisa descritiva e exploratória, que busca elucidar estas questões com o método de pesquisa bibliográfica e de estudo dos objetos de análise, sendo eles *Rocky IV* e *Creed II*.

Finalizando, acreditamos que este trabalho consegue proporcionar a compreensão da interseção entre política e cultura, entendendo o cinema como forma de reflexão da política da sociedade. Assim, filmes não apenas refletem a sociedade, mas também são moldados por ela, e o contexto político pode influenciar profundamente tanto o conteúdo quanto a forma das produções cinematográficas. Analisar essas influências revela como ideologias, censura e a políticas de financiamento afetam narrativas, temas e estilos, fornecendo uma visão mais ampla sobre como o cinema entra em sintonia com uma realidade fabricada se tornando uma ferramenta de discurso, resistência ou reflexão crítica.

2 A NARRATIVA CLÁSSICA NO CINEMA AMERICANO

Torna-se imprescindível, para analisar uma produção neste molde narrativo de Hollywood, entender como a linguagem naturalista de reprodução da realidade possibilitou o estabelecimento de um dispositivo transparente, tornando invisível para o público as evidências de manipulação humana naquele mundo fictício. Esse molde narrativo se estruturou baseado em mitos e arquétipos e estabeleceu um padrão a ser seguido por diversos gêneros. Portanto este capítulo, dedicar-se-á a entender como se estruturará a linguagem desta narrativa clássica em uma construção de um mundo ficcional propriamente hollywoodiano.

2.1 CINEMA COMO JANELA

Na sua concepção, a fotografia foi celebrada como uma forma de reprodução da imagem capturada, criando-se uma forma de reprodução da realidade. Porém, é necessário compreender que apesar de remeter a um objeto real, a fotografia não pode se confundir com o próprio objeto, tornando-se apenas um símbolo ou um ícone. Ismail Xavier (2005) destaca que essa celebração do “realismo” se torna ainda mais forte no caso do cinema, dado o seu poder de reproduzir o movimento, uma propriedade essencial da natureza.

O cinema intensifica a impressão de realidade ao usar a câmera para enquadrar a tela e reproduzir movimentos, criando a percepção de um ‘mundo além da tela’. O espaço visado implica, portanto, uma extensão para fora dos limites do quadro. Ismail Xavier (2005) destaca que no período do “teatro filmado”, com a adoção de um ponto de vista da câmera fixo e distante, que capturava todo ambiente, assumia-se o ponto de vista do espectador. O ambiente era bem definido e a entrada e saída dos atores se assemelhava aos palcos. Com esta ruptura de estilo, ocorreu a criação de um espaço verdadeiramente cinematográfico, com uma dimensão temporal que define que um novo sentido para as bordas da tela.

Ismail Xavier (2005) compreende que dois elementos tradicionais do cinema contribuíram para essa nova forma de expressão do cinema: a “expressividade” da câmera e a montagem. Esses dois elementos abrem duas possibilidades para o processo cinematográfico em que em uma delas se mantém o registro contínuo, mas é conferido

mobilidade para a câmera. Na outra, é introduzido a descontinuidade do registro, de modo que resulta na reprodução de registros distintos.

O movimento da câmera reforça a ideia de expansão, transformando o espaço “fora da tela” em um espaço visado pela câmera. Ismail Xavier (2005) afirma que esse movimento da câmera reforça a impressão que existe um mundo do outro lado da tela, que independe da câmera em continuidade ao espaço da imagem percebida. Tal configuração permitiu estabelecer a ideia do cinema como janela, onde o retângulo da imagem é visto como uma janela que se abre para um universo que existe por si próprio, embora separado do nosso mundo. A câmera age como mediadora entre esses dois mundos e essa relação faz com que se estabeleça uma identificação do espectador com as imagens mostradas. Esta relação entre o espectador e o universo do outro lado é reforçada também pela ideia da câmera como um olho, em que uma câmera simula um observador que comanda as mudanças de direção, os avanços e recuos, que permitem a associação entre o comportamento do aparelho e os diferentes movimentos de um olho intencionado. Essa multiplicidade de pontos de vista para focalizar os acontecimentos é permitida pela montagem. Porém, esse registro descontínuo na percepção das imagens pode implicar um defeito na “semelhança” diante da representação frente ao mundo visível. A junção de planos diferentes implica inevitavelmente uma intervenção humana, evidenciando uma manipulação, promovendo um afastamento da suposta continuidade da percepção de espaço e do tempo. Porém, surge no método clássico, um tipo de cinema que com sua forma de montagem consegue superar esse problema e intensifica o poder de identificação entre o espectador e o mundo na janela.

2.2 O CINEMA CLÁSSICO AMERICANO

No seu início, o cinema ainda não possuía sua forma própria e tinha sua base em outros formatos culturais como os espetáculos de lanterna mágica, o teatro popular, os cartuns, as revistas ilustradas e os cartões-postais. Os aparelhos de projeção de imagens apareciam mais como uma curiosidade entre as várias invenções do século XIX. Flávio Costa (2006, p. 23) comenta que o pesquisador Noel Burch entende que os primeiros anos do cinema foram caracterizados por um cinema de “representação primitiva”, marcados por uma composição frontal e não centralizada dos planos, posicionamento da câmera distante da situação filmada, falta de linearidade e personagens pouco desenvolvidos. Os primeiros cineastas focavam no plano individual e seu efeito, sem se preocupar em montar

uma narrativa. Portanto, o cinema, nos seus primeiros anos, assumia-se como uma forma puramente de diversão, sem se preocupar em montar uma narrativa ambientada em um mundo ficcional cuidadosamente construído.

Com o passar dos anos, os cineastas, por meio de suas experimentações, começaram a buscar formas de conectar os planos em filmes narrativos. Tentava-se construir novos códigos narrativos, que transmitissem ao espectador as intenções e motivações de personagens. Costa (2006) ressalta que, entre os anos de 1902 e 1907, os diretores começaram a experimentar a conexão de vários planos, produzindo as relações temporais. Foi nesse período que o cinema começou a formar sua própria forma, criando uma linha narrativa.

Após esse início, o cinema começou a se organizar de forma industrial entre os anos de 1907 e 1913, estabelecendo as etapas para a produção e exibição dos filmes. Costa (2006) destaca que foi neste contexto que, buscando se adequar a demanda dos exibidores, as produções se padronizaram e buscaram satisfazer também as pressões do Estado e de outros grupos quanto a certos temas e maneiras de abordá-los, instaurando meios de autocensura e moralização na construção das suas narrativas. Nesse período, pode-se observar um desenvolvimento das técnicas de filmagem, atuação, iluminação, enquadramento e uma montagem. As ações narrativas se tornavam mais claras para o espectador e os personagens mais verossímeis.

Em 1913, como nota Costa (2006, p. 49), a indústria cinematográfica começou a ganhar respeitabilidade, atraindo um público maior para teatros mais luxuosos. Em 1917, a maioria dos estúdios norte-americanos já se organizavam como indústria e estavam localizados em Hollywood, e esses estúdios começavam a desenvolver uma linguagem característica. Com a mudança para longas-metragens, os cineastas que haviam experimentado uma nova linguagem no período de transição, codificaram as técnicas do cinema. Segundo Costa (2006, p. 49, *apud* PEARSON), a montagem analítica, o corte para os close-ups, a alternância, a continuidade de olhar e direção, o contracampo, tudo isso se tornou parte de um padrão. Um padrão que usou esses códigos do cinema para criar uma narrativa clara para o público, tornando-se um sucesso. Estruturava, por esse meio, a decupagem clássica, que marcou a linguagem cinematográfica e o jeito de se fazer cinema.

Sobre essa linguagem, Ismail Xavier (2005) define que, classicamente, o filme foi definido como constituído de várias unidades de planos menores que apresentam sua função dramática e narrativa. Partindo disto, é possível ter a noção da decupagem clássica,

que parte do processo de decomposição dos filmes em planos. Xavier (2005) define estes planos como plano geral quando a câmera mostra todo o espaço da ação, plano médio quando se mostra apenas o conjunto de elementos envolvidos na ação e primeiro plano quando a câmera focaliza o rosto de uma figura humana ou um detalhe qualquer ocupa toda a tela. Ele é intensificado no chamado “Primeiríssimo Plano”, que mostra apenas um detalhe como olho ou uma boca.

Na questão de ângulos de câmeras, Xavier (2005) define que se estruturam como ângulo normal quando a câmera é posicionada na altura dos olhos de um observador de estatura média, câmera alta quando se mostra a ação de uma posição mais elevada e câmera baixa quando a ação é mostrada de um nível inferior. Além disso, Xavier também define também os movimentos de câmera como panorâmica com rotação da câmera em torno de um eixo fixo e o *Travelling* quando há o movimento de translação da câmera ao longo de uma direção determinada.

Foi com essas características que o cinema ganhou força de identificação. Superando as limitações da filmagem em um só plano do “teatro filmado”, a decupagem clássica, permite que o corte justifique a mudança de cena e sua sucessão sem perda de ritmo. Ismail define que esta descontinuidade temporal é perfeitamente natural e aceitável, por ser justificada pela continuidade lógica, dos fatos e cenas. Essa continuidade fornece, portanto, um significado para os planos e ângulos.

Teríamos uma montagem elementar em que a descontinuidade espaço-temporal no nível da diegese (diegético=tudo o que diz respeito ao mundo representado) motiva e solicita o corte. A montagem, inevitável, só vem quando a descontinuidade é indispensável para a representação de eventos separados no espaço e no tempo, não se violando a integridade de cada cena em particular. A plateia aceita esta sucessão não-natural imediata de imagens porque esta convenção da representação dramática perfeitamente assimilada. (XAVIER, 2005, p. 28)

Xavier (2005) destaca que a decupagem clássica possibilitou também que se introduzisse na linguagem cinematográfica outras características em suas narrativas. Com isto, aparece a montagem paralela onde se estabelece um modo de fazer o corte dentro da cena, no qual duas cenas aparecem alternadamente para dar maior tensão à ação mostrada: o uso da câmera subjetiva, quando a câmera assume um ponto de vista de um personagem em cena, mostrando os efeitos de um acontecimento; e o uso de tomadas de reações, quando a câmera assume o ponto de vista de dois interlocutores de maneira intercalada, potencializando a imersão em diálogos.

Além disso, como combinação das tomadas de reações e da câmera subjetiva, surge o campo e contracampo que adota um ponto de vista de um observador que gira o rosto em 180°, com a intenção de observar a ação desenvolvida na cena. É dessa concepção que surge a “regra dos 180°” que estabelece uma linha imaginária, chamada de linha do eixo, que os cineastas devem manter ao filmar uma cena. Assim, ao ter dois personagens conversando em um espaço, a linha do eixo é uma linha reta que passa por eles e delimita o ângulo de visão entre eles. A intenção é manter a clareza espacial e a continuidade visual, estabelecendo um dispositivo transparente entre o público e o mundo ficcional.

Xavier (2005) afirma que estes aspectos da decupagem clássica vão compor um sistema de procedimentos adotados com o objetivo de extrair o máximo de rendimento dos efeitos da montagem e ao mesmo tempo torná-la invisível. Com isso, o conjunto de planos, cujos objetivos se ancoram nas narrativas e o espaço-temporal construído pelas imagens e sons obedece às leis que regulam a própria narrativa. Desse modo, essa forma de narrativa reproduz uma naturalidade da “lógica dos fatos” e busca agir na percepção do espectador, neutralizando a descontinuidade dos planos.

Nesta sistematização dos elementos básicos da linguagem cinematográfica, o diretor D.W Griffith desempenhou um grande papel, de modo que se tornou pioneiro em realizar determinados procedimentos a fim de criar uma linguagem propriamente cinematográfica. Leite (2003) compreende que foi assim que o cinema de Griffith ganhou notoriedade, introduzindo a possibilidade de o cinema ser ao mesmo tempo espetáculo, narração e linguagem. Assim, Griffith libertava o cinema da cena teatral, na qual a câmera assumia a posição de um espectador passivo e deu início a exploração de uma linguagem própria do filme, liberando-se do espaço real. Como Leite define: “O diretor passou a imprimir forma, a engendrar e a maquinar sua narrativa e a colocar em movimento as imagens, em outras palavras, passou a manipular a realidade à sua volta” (LEITE, 2003, p.19). A partir dessa linguagem cinematográfica, o público não precisou ser passivo diante da película. Ele passou a se envolver diretamente ao ser arrastado pelas características da câmera livre, desgarrando-se das leis do espaço-tempo. Dessa forma, o cinema de Griffith potencializou-se como meio capaz de estabelecer um discurso ideológico e inspirou diversos outros cineastas ao redor do mundo.

Essa ideia de cinema como um meio potencial para um discurso ideológico se torna evidente quando nos aprofundamos no desenvolvimento do conceito de montagem para Griffith. Costa (2006) pontua que Griffith se destacou no desenvolvimento da ideia

da montagem paralela, utilizando-a “não apenas para misturar diferentes linhas de ação, de modo a criar suspense e emoção, mas também para construir contrastes dramáticos, delinear o desenvolvimento psicológico de personagens e criar julgamentos morais” (COSTA, 2006, p. 46-47). Dessa forma, a mão do narrador-diretor sobre a narrativa se torna evidente, de modo que, por meio desses contrastes, apontam-se motivações, injustiças e paralelismos. Bordwell e Thompson (2013) argumentam que essa montagem paralela oferece para o espectador um conhecimento irrestrito de informações causais, temporais ou espaciais, de forma a assumir uma posição onisciente. Essa montagem paralela pode até criar uma descontinuidade espacial, mas ao amarrar as ações em uma linha narrativa de causa e efeito e simultaneidade temporal, cria-se uma sensação de continuidade lógica para o espectador.

Costa (2006, p. 47) evidencia essa relação da montagem paralela, ao realçar o modo que Griffith a usava para intercalar duas linhas de ação distintas, como as das vítimas e seu salvador, além de também usá-la para mostrar contrastes alternando entre ricos e pobres, bons e maus, exploradores e oprimidos. Como meio de discurso, essa representação de contrastes aparece como uma maneira do diretor pedir para que o público reconheça conflitos morais e tome um lado dentro de uma narrativa. Costa (2006) também realça que a montagem de Griffith aparece também como forma de estabelecer motivações de personagens da narrativa. O diretor utiliza da interrupção da continuidade das ações para manipular a narrativa de modo a articular, a comparar e a unificar ações distintas; e usa essa técnica de modo a deixar explícitas na narrativa as motivações que exigem julgamentos do público.

Com suas ideias sobre montagem e construção narrativa, Griffith se tornou um dos fundadores de um sistema cinematográfico que possuía a intenção, através de sua montagem, de se confundir o máximo com a realidade, de modo que, esta montagem se tornasse invisível diante do espectador. Este sistema se consolidou principalmente nos Estados Unidos e estruturou o cinema que ficou conhecido como clássico. O mundo visto através da “janela” passou a ser elaborado cuidadosamente. Xavier (2005) elabora que esse cinema reuniu três elementos básicos para desenvolver esse efeito naturalista em sua representação: a decupagem clássica, apta a produzir o ilusionismo e intensificar o mecanismo de identificação, elaboração de um método de atuação de atores dentro dos princípios naturalistas e a escolha por narrativas pertencentes a gêneros estruturados em suas convenções de fácil leitura e de popularidade comprovada. Desse modo, esse cinema se direciona ao controle total da realidade fabricada pelas imagens, ao mesmo tempo, tudo

aponta para a invisibilidade dos meios de produção desta realidade (XAVIER, 2005, p. 41). Portanto, o principal guia nesse cinema se torna “parecer verdadeiro”, construindo um sistema que busque ocultar qualquer vestígio de presença de uma mão como força de trabalho e manipulação. Hollywood, dessa forma, fornece uma realidade falsa, mas que a satisfaz ao receber uma realidade bem fabricada.

Para Xavier (2005), esse efeito naturalista toma forma no esforço para a construção de um espaço que busque uma reprodução fiel do mundo físico e na interpretação de atores que busquem emular o comportamento humano, por meio de movimentos e reações “naturais”. Ou seja, o objetivo é criar um efeito de ilusão que estabeleça que a plateia está em contato direto com o mundo visto através da janela, sem qualquer tipo de manipulação de agentes do mundo físico.

Portanto, Xavier (2005, p.42) elabora que essa linguagem constitui um dispositivo transparente e o discurso se torna parte da natureza. Para Hollywood, esse naturalismo se tornará base para conferir poder de realidade às mais diversas produções e seus universos. Diante disso, a busca dessa reprodução da realidade confere à produção uma credibilidade diante do espectador que identifica no filme um símbolo de “respeito à verdade”, de modo que, mesmo em produções fantasiosas, os elementos sobrenaturais se naturalizam.

A produção industrial, dividida em gêneros, vai apresentar uma ampla variedade de “universos ficcionais”, fornecendo concretude ao mito (*western*, filmes históricos) e para considerar os extremos, oscilando entre seus produtos de declarada fantasia (aventuras, histórias fantásticas, contos de fada etc.) e suas incursões pelos dramas rotulados de verdadeiros (XAVIER, 2005, p. 42).

Além disso, Xavier (2005) realça que essa relação naturalista também se torna evidente na construção do melodrama como “imitação da vida”, com a retórica marcada pelas fatalidades e os maniqueísmos, simplificando e impondo uma falsa representação à história. Diante disso, o discurso se torna uma verdade.

Com o estabelecimento dessa linguagem que buscava o efeito naturalista, a decupagem clássica, o cinema de estúdio e o estabelecimento de gêneros marcaram a realização de um cinema que realmente envolvesse o espectador, portanto, um cinema que tomasse seu espaço na sociedade. Dessa forma, o cinema clássico se firma como uma norma no sistema produção industrial, como definido por Xavier (2005, p. 45), não somente na máquina industrial, mas em todo aparato discursivo, ou seja, propaganda, crítica, literatura, tornando-se adequado a veicular os princípios e valores presentes nessa produção. Porém, esse método trará a discussão se o cinema realizado nesses moldes

industriais de Hollywood se limita a reproduzir uma realidade do ponto de vista da burguesia.

A meu ver, o problema básico em torno da produção de Hollywood não está no fato de existir uma fabricação; mas está no método desta fabricação e na articulação deste método com os interesses dos donos da indústria (ou com imperativos da ideologia burguesa). (XAVIER; ISMAIL, 1977; p.43)

O cinema de Hollywood, ao se estruturar em uma indústria e se adequar a essa linguagem cinematográfica naturalista, tornar-se-á definidor do modo de se fazer cinema; porém, ao mesmo tempo, limita de certo modo as diversas formas de se contar uma história, devido a essa imposição burguesa da indústria. Portanto, o cinema de Hollywood se tornará envolto de uma pressão para que corresponda às expectativas do seu público, portanto se limita a um molde narrativo.

Ao discutir sobre o cinema de Hollywood, Bordwell e Thompson (2013) entendem, que apesar do número ilimitado de narrativas, esse cinema clássico hollywoodiano foi dominado por uma tradição da forma narrativa. Esse cinema se inspirou em uma tradição de mitos e arquétipos, portanto, uma narrativa que se apoia em seus personagens e suas emoções, além de ser movida pela causalidade dos fatos.

Como definem (Bordwell; Thompson, 2013, p. 179), essa forma surge das ações dos personagens individuais que afetam o seu ambiente, em que causas naturais ou sociais podem afetar a ação, mas a narrativa concentra-se nas causas psicológicas, ou seja, decisões, opções e traços do personagem. Além disso, a narrativa é guiada pelo desejo de um personagem que quer alguma coisa. Esse desejo estabelece o caminho a ser traçado pela narrativa e o desenvolvimento narrativo levará ao alcance desse objetivo. Oposto a esse desejo, aparece a força antagonista que impede o alcance desse objetivo. Essa força pode tomar forma em personagens com personalidades, ideologias e objetivos opostos ou até mesmo em forças da natureza. Desse modo, os traços e desejos dos personagens se tornam a principal fonte da mudança da narrativa, que se desenvolve devido a essa ânsia para que algo fosse diferente naquele mundo ficcional. Diante disso, Bordwell e Thompson (2013) afirmam que o tempo na narrativa clássica de Hollywood se torna subordinado à cadeia de causas e efeitos, de maneira que as causas psicológicas movem os eventos narrativos. Apesar de haver exceções, como Bordwell e Thompson (2013) definem, a narrativa nesse cinema clássico procura deixar poucos pontos não resolvidos, concluindo sua cadeia causal com um efeito no final. O espectador sabe o destino de cada personagem, a resposta de cada mistério e o resultado de cada conflito.

Nesse método cinematográfico, diversos gêneros se tornaram icônicos como musicais, *western*, comédias, dramas, terror, ficção científica e épicos de guerra. Dentre estes, o *western* se tornou o gênero cinematográfico norte-americano por excelência, sendo um sucesso de público, mas também influenciando outros cinemas ao redor do mundo e até mesmo os gêneros produzidos dentro da própria nação.

E sua influência não foi menor dentro das fronteiras nacionais, espalhando seus motivos e convenções por praticamente todos os gêneros hollywoodianos, invadindo da comédia ao musical, do filme de gangster ao filme de terror, da ficção científica ao filme de autor (VUGMAN, 2006, p. 159).

O gênero *western* se destaca por ter se tornado um meio de expressão dos mitos da sociedade americana. Mitos que baseiam a dramatização dos símbolos criados a partir da ideologia e consciência moral da sociedade em que está inserido. Essas histórias se originam de eventos reais, mas são ressignificados em convenções e abstrações, até se transformarem em símbolos, ícones, clichês e arquétipos. Como define Jung (2011), estes arquétipos se tornam mobilizadores no inconsciente de quem assiste, de forma a existir uma única conclusão.

Tudo o que se relaciona com o arquétipo é 'mobilizador', isto é, funciona despertando uma voz mais forte do que a nossa. Quem quer que fale em imagens primordiais mobiliza e subverte e libera todas as forças auxiliares que, sempre e sempre, tornaram possível à humanidade salvar-se do perigo e sobreviver à mais longa noite. (JUNG, 2011, p.70)

Sobre essa representação, Ismail Xavier (2014, p.171) discute como os filmes produzidos no gênero *western* construíram um imaginário que transfigura uma experiência histórica em termos de uma épica que trabalha a conquista territorial como um eixo central da formação dos Estados Unidos, no plano da ordem social e dos valores fundamentais que prepararam a nação no sentido moderno. Formação essa que, em países emergidos de situações coloniais, envolveu processos migratórios violentos e de extermínio contra populações nativas que fez dessa expansão um processo representado do ponto de vista dos vencedores

Xavier (2014, p. 172) destaca como a conquista do Oeste marcou a dinâmica social e econômica e construiu o imaginário em que se constitui a dimensão bélica da conquista, o domínio da natureza e a apropriação de suas riquezas e o crescimento de um nacionalismo forjado na construção do “novo homem” que busca enfrentar esses desafios. Esse imaginário se traduz na noção de Destino Manifesto, que supõe o Novo Mundo como um território destinado aos brancos europeus, seus ocupantes legítimos. Dessa forma, esse

gênero do cinema se torna um símbolo político dentro da nação americana, ao traduzir a visão política do povo sobre um evento de grande impacto social para as telas do cinema.

Vugman (2006) ressalta que esse universo mitológico do *western* é herdeiro de uma produção de narrativas mitológicas na segunda metade do século XVII: narrativas que contavam a história de mulheres brancas que eram raptadas por indígenas. Essas mulheres representavam simbolicamente valores da sociedade cristã como a repressão sexual, o casamento monogâmico heterossexual e o direito à propriedade. Desse mito, também surge a significação mítica do homem branco, que salva a mulher heroicamente com uma violência justificada pelo resgate desses valores. O gênero se torna um símbolo da pureza e superioridade da civilização branca, incorporando o sonho de uma sociedade próspera. Dessa forma, o gênero *western* irá incorporar os elementos míticos criados pela sociedade norte-americana.

Porém, alteração dos valores sociais devido a uma série de acontecimentos históricos do século XX desatualizam os mitos e os valores sobre os quais o *western* se constitui. A narrativa de mito e do próprio gênero *western* precisou se adaptar para tentar continuar servindo como meio de expressão da sociedade.

Isso exigirá que o Western adapte sua mitologia, fundada em valores tradicionais de uma nação norteadada pela conquista territorial, para uma era moderna que o próprio gênero, paradoxalmente, antecipa desde sua origem. É nesse esforço para conservar a capacidade do gênero de expressar e reforçar a ideologia dominante em cada momento histórico dos EUA que se definiram e se redefiniram os heróis e heroínas, os motivos, as convenções, o estilo e a estrutura narrativa do Western ao longo de décadas. (VUGMAN, 2006, p. 162).

Com esse passar do tempo, a evolução do gênero *western* vai ficar caracterizado em muitos filmes por este enfraquecimento da visão otimista. As estruturas narrativas, com os seus personagens e elementos que sustentam os valores moralistas passam a ser representados de forma mais complexa, ambígua e pouco positiva, buscando principalmente se adaptar aos novos valores e pensamentos da nova sociedade. Vugman (2006, p. 171) ressalta que a visão otimista do futuro é enfraquecida devido à transformação dos Estados Unidos em um país urbano e industrial e por uma crescente sensação da exploração capitalista do indivíduo e pela necessidade da competição acirrada entre vizinhos. Portanto, esta visão de um futuro próspero perde o seu poder como mito. Nesses filmes pós-guerra, o *cowboy* protagonista perde a posição de isolado e heróico e seu senso de dever e valores o põem como superior à comunidade que defende,

assumindo-se como cínico, deslocado do ambiente e às vezes como um trabalhador contratado. O protagonista perde seu *status* de superioridade e se aproxima da pessoa comum, porém ainda mantendo um forte senso de honra. Dessa forma, o personagem assume uma construção mais complexa e também mais humana.

Como destaca Vugman (2006), apesar desse enfraquecimento do gênero *western* como fonte de expressão dos valores, da ideologia e da cultura da sociedade, as convenções e motivações já haviam se espalhado para os outros gêneros. As suas características, inspiradas nas suas narrativas de mitos já assumiam diversas formas em outras produções e se adaptavam ao período contemporâneo em que estavam sendo produzidas. Portanto, o entendimento do cinema clássico e do gênero *western* destacam não apenas a evolução técnica e narrativa do meio, mas também sua capacidade de adaptar e refletir as mudanças na sociedade.

3 CINEMA E POLÍTICA

A história entre o relacionamento entre os filmes e a política esteve em pauta desde os primórdios do cinema. Em seus anos iniciais, muitos viram nessa nova tecnologia uma possibilidade para a expressão de sentidos presentes nesta forma; algo que foi utilizado de diversas maneiras ao longo do tempo por cineastas e até mesmo políticos. Para entender melhor esse processo de exploração dos sentidos cinematográficos em prol de uma ideologia política, é preciso entender a história do cinema e suas transformações iniciais sofridas durante a Primeira Guerra Mundial, e posteriormente no cinema russo-soviético, onde se explorou novas técnicas de discurso, principalmente pelo cineasta Sergei Eisenstein.

3.1 O INÍCIO DO CINEMA POLÍTICO

O dicionário da língua portuguesa define a propaganda como a propagação de doutrinas, ideias, argumentos, informações, baseados em dados verdadeiros ou falsos, com o objetivo de persuadir ou influenciar o público em geral ou um grupo de pessoas. (PROPAGANDA, 2024). Um de seus usos primários advém de contexto político, referindo-se geralmente aos esforços de persuasão patrocinados por governos e partidos políticos. Neste contexto político, o cinema apareceu como uma grande forma de divulgação dessa propaganda devido ao seu poder de discurso.

Desde sua concepção, ficou claro o poder do cinema em influenciar os seus espectadores, algo que não passou despercebido por aqueles interessados em usá-lo como um meio propagandístico. Porém, para fabricar uma forte forma de discurso é necessário fabricar uma forte linguagem, o que, no seu início, o cinema ainda não havia criado. Furhammar e Isaksson (1976, p.7) afirmam que durante as primeiras utilizações do cinema como forma de propaganda, tanto o cinema como as técnicas de propaganda estavam na sua primeira infância, ainda considerados de certa forma primitivos. Não é só a qualidade da propaganda que determina a eficiência da agitação, mas também as qualidades de quem a recebe, e ambos ainda precisam evoluir muito o seu entendimento da linguagem do cinema. A partir disso, é possível compreender que o cinema e sua audiência se desenvolveram conjuntamente à medida que novas técnicas iam sendo implementadas e as reações do público observadas. Portanto, a linguagem do cinema, tanto a focada em lazer quanto em política evoluíram e mudaram com o passar do tempo de acordo com novas solicitações do público.

Dentro de um contexto político, Furhammar e Isaksson (1976) destacam que foi durante a Primeira Guerra Mundial que o cinema, no formato de jornais de tela, foi primeiramente utilizado como forma de propaganda. Os filmes buscavam explorar temas como o heroísmo sentimental com soldados que morriam heroicamente em batalhas ou que se vingavam dos seus inimigos traiçoeiros, a superioridade moral e militar, a adesão de ídolos, a ridicularização dos chefes inimigos e seus símbolos nacionais, e, principalmente, a geração de indignação com as atitudes malignas do inimigo. Procurava-se estabelecer a união de tudo que é bom, de todos “nós” e também, com o mesmo propósito de explorar e aprofundar a ideia de “nós”, retratam-se “os outros”, os inimigos, que não pertencem à irmandade do povo, muitas vezes são retratados como violentos, misteriosos e de forma caricaturalmente crua. Desse modo, os clichês se tornam inevitáveis. Os estereótipos, normalmente já desenvolvidos por um longo período como parte cultural, são usados pela propaganda, extraindo qualquer humanidade dos “outros” e reduzindo a uma massa sem vida.

Como força de discurso político, esses temas irão se destacar no mundo da propaganda, mas também irão encontrar o seu caminho no mundo das produções ficcionais. Furhammar e Isaksson (1976) realçam que tais estratégias narrativas ainda podiam ser observadas 40 anos depois em filmes ficcionais que tratavam da Guerra Fria, não havendo mudança significativa nas linhas das histórias e argumentos emocionais. Os temas de indignação eram os mesmos, mesmo em um mundo em que a linguagem audiovisual havia, de certa forma, evoluído. Leif Furhammar e Folke Isaksson comentam sobre como essa estratégia narrativa tem a capacidade de satisfazer os desejos morais e políticos sem pensar na credibilidade da mensagem.

Se deixarmos de encarar a propaganda apenas como uma tentativa de conversão e nos convencermos de que, mesmo nesse caso, a ficção cinematográfica tenta fornecer à plateia o que essa quer, não surpreende mais que o esforço resulte com tanta frequência no modelo improvável dos nobres e atraentes heróis que “nos” representam e dos vilões portando todos os símbolos de maldade do lado “deles”. A propaganda satisfaz nossos desejos morais ou políticos e a credibilidade não é característica do pensamento votivo (Wishful thinking)”. (FURHAMMAR; ISAKSSON, 1976, p.202)

Devido a sua capacidade de manipular, de certa forma, a realidade, combinada a sua capacidade de fabricar grandes espetáculos, o cinema se destacou em meio às muitas formas de propaganda durante a Primeira Guerra. Desse modo, se tornava uma poderosa ferramenta em uma tentativa de convencimento. Essa prática não apenas demonstrou a

capacidade do cinema de manipular a realidade e criar grandes espetáculos, mas também destacou a interação entre cinema e guerra. Pensando em guerra e cinema, Paul Virilio (2005, p. 74) afirma que a “primeira vítima de uma guerra é o conceito de realidade”, entendendo que a guerra fabrica um espetáculo, o qual é apropriado com sucesso pelo cinema. O autor também afirma que uma das maiores finalidades de uma guerra é a produção desse espetáculo: “Abater o adversário é menos capturá-lo do que cativá-lo, é infligir, antes da morte, o pânico da morte.” (2005, p. 24). Essa afirmação ressalta como a percepção do que é verdadeiro pode ser distorcida em tempos de conflito. O cinema, ao dramatizar e espetacularizar a guerra, não apenas informa, mas também seduz, capturando a atenção do público de maneiras que moldam suas emoções e crenças.

Não existe, portanto, guerra sem representação ou arma sofisticada sem mistificação psicológica, pois antes de serem instrumentos de destruição, as armas são instrumentos de percepção, ou seja, estimulantes que provocam fenômenos químicos e neurológicos sobre órgãos do sentido e o sistema nervoso central, afetando as reações e a identificação e diferenciação dos objetos percebidos. (VIRILIO, 2005, p.24)

Para Virilio (2005), a guerra usa este espetáculo com o objetivo de explorar a imaterialidade da percepção humana. Tendo essa percepção como objetivo, o cinema revela-se uma poderosa ferramenta de conquista ideológica, elevando-se ao nível de arma. Portanto, Virilio entende que esta arma não teria tamanha eficácia sem a mistificação psicológica. Dessa maneira, sem as representações inseridas no imaginário coletivo, a guerra não teria suas proporções, e o cinema contribuiu para formar esse inconsciente do povo. Essa mistura entre guerra e cinema marcou uma situação em que não apenas filmes que abordam diretamente a guerra podem ser usados para tratar do combate. Dessa forma, o cinema pode ser usado como uma arma ao criar surpresas técnicas e psicológicas para os espectadores, ampliando a representação e utilizando a força da linguagem fílmica para manipular elementos narrativos em prol da difusão ideológica.

Isso pode se resumir simplesmente a uma construção maniqueísta do inimigo que está do “outro lado”, encarnando tudo que há de ruim e pior no mundo, ao mesmo tempo em que se glorifica e legitima a ação do país de origem e sua posição ideológica. Dessa maneira, o cinema se tornou uma ferramenta eficaz de propaganda, seja para propagar ideais em documentários ou em obras de ficção. Diante dos conflitos armados e ideológicos, o cinema de propaganda floresceu durante o século XX, deixando suas

marcas nos cinemas das revoluções socialistas e comunistas, a Primeira e a Segunda Guerras Mundiais, a Guerra Fria, entre outros.

Porém, Leif Furhammar e Folke Isaksson (1976, p.13) ressaltam que é possível questionar se os filmes produzidos durante a Primeira Guerra Mundial tiveram real impacto em guiar a opinião pública e a levantar a moral da nação. Percebendo que, apesar dos filmes terem efeito sobre a guerra, o efeito da guerra sobre os filmes era muito maior, sendo difícil medir uma influência.

Parece que os filmes da I Guerra Mundial foram um poderoso instrumento para levar, pelo menos a certas camadas da comunidade, imagens fortes e patrióticas da guerra e de suas causas, dos motivos, das características e do comportamento em ambos os lados, e que essas imagens devem ter tido algum efeito de curto ou longo prazo sobre a moral tanto internamente como na frente de batalha. Mas as ideias por trás disso obviamente não vieram exclusivamente ou originalmente do cinema. Dramas emocionais no cinema ecoavam ou amplificavam os sentimentos e as atitudes que eram determinados por outros fatores. (FURHAMMAR; ISAKSSON, 1976, p.13).

Apesar disso, os filmes produzidos durante esse período alçaram o cinema para um papel fundamental na sociedade. Pela primeira vez, os filmes superaram o seu complexo de inferioridade, deixando de ser apenas uma diversão e “davam um passo” em um universo muito maior. Dessa maneira, o cinema como poder político se expandia para o mundo inteiro.

Com os filmes de propaganda de Primeira Guerra, as sociedades começavam a entender o poder do discurso no cinema, porém, ainda não o consideravam como parte cultural da comunidade, sendo assim, era somente um objeto de curiosidade que capturava fotografias do real. Marc Ferro (1992, p. 67) oferece uma perspectiva crítica adicional, ressaltando que, por um lado, a câmera era considerada uma máquina de vanguarda para os sábios e técnicos; por outro, muitos ignoravam a fotografia por não a considerarem um objeto cultural de arte ou documento. Isso é algo que fica claro quando se percebe que os cinejornais não tiveram autor reconhecido além das empresas que os produziram. O homem que grava é apenas um caçador de imagens do real. Ferro resume o estado da imagem deste modo: “Produzida assim, órfã, a imagem é perfeita para se prostituir para o povo. Para a sociedade cultivada para os notáveis, o cinema é um espetáculo de párias” (FERRO, 1992, p. 71).

Marc Ferro (1992) também afirma que a imagem ao ser subordinada ao texto e ao escrito, acabou por ser descartada de ser tomada como objeto de direito. Sem autor e sem

lei, a imagem era selvagem: sem opinião é neutra politicamente. Os soviéticos e os nazistas foram os primeiros a encarar o cinema em sua total amplitude, analisando sua função e o atribuindo um estatuto privilegiado no mundo do saber, da propaganda e da cultura. O autor salienta que eles estavam construindo duas contra sociedades e sentiam desprezo pelos dirigentes culturais que estavam substituindo.

A análise da interseção entre cinema e política revela como o cinema transcendeu suas origens de mero entretenimento para se tornar uma ferramenta poderosa de discurso. Dessa forma, a relação entre cinema e política evoluiu de uma mera curiosidade técnica para uma forma de arte e discurso político com impacto significativo. O cinema, ao longo do século XX e além, consolidou-se como um meio crucial para a difusão de ideologias e a construção de narrativas políticas. Seu papel como ferramenta de propaganda, ao lado de sua capacidade de refletir e moldar a realidade política, continua a ser uma área vital de estudo, evidenciando a profundidade e complexidade da interação entre arte e poder.

3.2 A MONTAGEM COMO DISCURSO NO CINEMA SOVIÉTICO

No cinema russo-soviético, o aspecto político ganhou grande destaque. Na Revolução Russa de 1917 e nos anos seguintes, o cinema viu uma nova forma de propaganda influenciada por diversos cineastas. Após Lênin subir ao poder, ele defendeu a visão do cinema como arma poderosa e com capacidade de propagar os ideais socialistas. Assim sendo, nos anos da década de 1920, muitos cineastas russos receberam auxílios do governo com o intuito de construir uma cadeia de produção de filmes recheados de ideias socialistas. O cinema era visto como um meio extremamente eficiente de propagar as utopias revolucionárias e socialistas.

Desse modo, o cinema russo-soviético teve sua história marcada pela mescla de cinema e política. A geração de cineastas nos anos de 1920 constituíram uma nova linguagem cinematográfica, demonstrando novas formas de criação de um cinema político e ideológico. Diretores como o documentarista Dziga Vertov, Eleksander Dovzhenko, Pudovkin, e principalmente Sergei Eisenstein se destacaram. Esses cineastas buscavam reivindicar uma arte que fizesse efetivamente parte da sociedade, configurando-se como práticas capazes de interpretar o mundo ao seu redor. Seguindo esse objetivo, o cinema soviético buscou construir, além da cadeia de produção técnica, mas também na construção do discurso político, uma construção de uma linguagem de conscientização do indivíduo. Indo além de uma instrução ou mobilização.

Para a maioria dos cineastas, a lealdade política ao novo regime era inquestionável. Trabalhando em ficção ou documentários, seu tema principal era a revolução e a luta contra revolução, os atos infames dos ricos contra os pobres; as imoralidades do regime czarista contra o proletariado; os crimes dos capitalistas, dos aristocratas, dos militares da Igreja e dos imperialistas contra o povo e a sua revolta.

Com Eisenstein, o cinema passou a desempenhar uma função política importante e a ser reconhecido pelas altas autoridades e outros profissionais da propaganda. A sua habilidade de sistematizar os princípios da estética do cinema político justificavam o sucesso obtido. O historiador e pesquisador de cinema Sidney Ferreira Leite (2003, p. 25), cita que o cineasta passou a ser um “ditador das imagens”, dirigindo as emoções dos espectadores em cada detalhe de sua produção. Furhammar e Isaksson afirmam sobre esse “ditador de imagens”: “Através da manipulação da imagem cinematográfica da realidade, é possível também manipular os conceitos do espectador sobre a realidade – isto é, os conceitos sobre os quais fundamenta suas atitudes e ações” (FURHAMMAR; ISAKSSON, 1976, p. 145).

Nos filmes de Eisenstein, o diretor, por meio da montagem, dirige a experiência do espectador em mínimos detalhes, manipulando o campo de visão, o pensamento, as associações, as emoções e as conclusões. De acordo com o teórico do cinema Dudley Andrew (1989), a montagem para Eisenstein se transforma na própria força criativa do cinema, a forma pela qual os elementos filmicos isolados formam um conjunto sistemático, dando significado aos planos puros. Andrew deixa claro que Eisenstein considerava que cada elemento do filme poderia ter seu potencial de atração do público, criando uma percepção abrangente – “Para ele, a matéria prima do cinema residia nos elementos de um plano capazes de provocar uma reação distinta, e potencialmente mensurável, no espectador”. (ANDREW, 1989, p. 50)

Eisenstein usa desse poder dos planos e conduz os sentimentos do público com elementos narrativos que causam comoção, ódio ao inimigo, apego e identificação com o personagem principal que tomava forma no coletivo das massas. Dessa forma, o discurso implícito no enredo seria mais facilmente aderido quando o público fosse atraído e se envolvesse com a narrativa. Seu estilo cinematográfico, marcado pela urgência nervosa de como as imagens eram apresentadas, tornou-se imprescindível para atingir esse objetivo. Segundo Furhammar e Isaksson (1976, p. 16), no filme *O Encouraçado Potemkin* (Броненосец Потёмкин, União Soviética, 1925) dirigido por Sergei Eisenstein, o diretor alcançou a perfeição deste estilo que combinava a montagem e a

mensagem política. Baseado na tentativa de revolução em Odessa em 1905, o filme representa o inimigo de classe como cidadãos burgueses. No clímax do filme, a carnificina nas escadarias de Odessa evoca sentimento de indignação, algo construído com alta precisão. Furhammar e Isaksson entendem a sequência da seguinte maneira: “A apresentação do massacre na escadaria de Odessa ficou como a mais admirável sequência de propaganda e a mais perfeita exposição da teoria da montagem” (FURHAMMAR; ISAKSSON, 1976, p. 16).

Figura 1: O exército reprime a multidão



Fonte: Frame do filme *Encouraçado Potemkin* (1925)

Com Eisenstein, o cinema como objeto de discurso do autor ganhava força e tomava forma em uma montagem que priorizava uma mensagem e que exigia julgamentos específicos do espectador. Leite (2003, p.27-28) destaca como o crítico André Bazin entende o aspecto autoritário presente nos filmes de Eisenstein em sua tentativa de manipular os sentimentos do espectador. Em contraponto, defendia que o cinema deveria ser mais democrático, sem forçar o público a interpretar algo pretendido pelo diretor. Bazin vai definir a montagem de duas diferentes formas: a primeira seria a combinação de imagens de forma abstrata de drama, já a segunda, seguiria a montagem psicológica, que com técnicas de plano e contra plano conseguiria adivinhar o ritmo natural da atenção e olhar do espectador. Opondo-se a essas montagens, Bazin defendeu a utilização da técnica da “profundidade de campo”, afirmando que seria mais realista ao desenvolver cenas com duração mais longa de tempo dentro de somente um enquadramento em detrimento de entre os enquadramentos. Andrew (1989, p.129) afirma que Bazin entendia o efeito da sua teoria da seguinte maneira: “confronta nosso modo

psicológico normal de processar eventos, chocando-nos dessa forma com uma realidade que frequentemente não conseguimos reconhecer”. Portanto, ele defendia que toda a forma de realidade deveria ser mantida mesmo se apresentasse ambiguidade, argumentando que a forma de Eisenstein bania qualquer forma de realidade para fabricar um único significado.

Entretanto, como ressalta Leite (2003, p.28), o cinema seguiu os ensinamentos de Eisenstein. Tais ensinamentos se destacaram principalmente no cinema Hollywood, no qual a montagem se tornou essencial como parte da linguagem cinematográfica. As técnicas naturalistas apresentadas nos filmes clássicos, principalmente os de Hollywood, reflete esse entendimento da linguagem como força de manipulação da realidade, buscando assim maquiagem a manipulação humana, conferindo uma credibilidade ao não evidenciar a montagem.

O filme, assim espelha os processos perceptivos do espectador em tal grau que este raramente percebe que o tempo e o espaço estão sendo fragmentados, pois está preocupado com as relações entre os eventos, não com o valor intrínseco dos próprios eventos. (ANDREW, 1989, p.131).

Buscando entender esse poder do cinema clássico, o teórico Lev Kuleshov investigou os fatores responsáveis pela eficiência do método de produção americana e inaugurou em seus primeiros anos de professor e cineasta na Rússia após 1917, a sua teoria da montagem, constituída em observar os filmes e a reação da audiência. Baseado nisso, observou o porquê de o espectador preferir filmes americanos a europeus e constatou que o fator fundamental era o ritmo da montagem. Xavier (2005, p. 47) compreende que Kuleshov percebeu como os americanos e sua montagem conseguiram simplificar e diminuir durações de cenas com determinados posicionamentos de câmeras que permitiam melhor assimilação da ação pelo espectador, além de também perceber como a montagem é um elemento responsável pela compreensão semântica do que é reproduzido. Portanto, Xavier (2005) entende que para Kuleshov, cada plano é apenas um fragmento de um todo que deveria ser curto e claro, sendo apenas uma unidade de informação que permitia sua decodificação imediata. No seu famoso experimento, conhecido como efeito Kuleshov, o teórico destaca na prática como uma mesma imagem de um ator associada a planos com imagens variadas geram sensações diferentes no espectador.

Com esse entendimento de montagem, o discurso se torna envolto de uma maquiagem ilusionista feita pela montagem. Ismail Xavier (2005, p.130) entende que,

desafiando esta concepção naturalista, Eisenstein propõe a “montagem de atrações”, que busca criar momentos impactantes que tornam evidente o elemento discursivo e nunca invisível, se distanciando de um cinema do realismo burguês. Assim, Eisenstein vai propor a técnica da “montagem figurativa”. Uma montagem que siga o raciocínio, que estabeleça e compare significações claras. Essa montagem de Eisenstein interrompe o fluxo dos fatos narrativos e é marcada pela intervenção do sujeito do discurso por meio da inserção de planos que destroem a continuidade do espaço diegético, que se transforma em parte integrante da exposição de uma ideia. Portanto, no cinema de Eisenstein, a sucessão de eventos não obedece a uma estrita causalidade linear e não é possível encontrar uma evolução dramática do tipo psicológico. Eisenstein prefere o desenvolvimento da ideia de “justaposição de planos” ao invés de seu encadeamento.

Figura 2: Experimento de Kuleshov



Fonte: Marcio Heleno Soares¹

Ismail Xavier (2005, p.130) define que nessa montagem, é praticada uma “disjunção”: primeiramente, na evolução de um acontecimento, é aberta uma brecha na cadeia das ações narrativas, em que há inserções de imagens que não pertencem ao espaço da ação, construindo metáforas que comentam sobre determinados fatos. Segundamente, a própria “representação dos fatos”, não é obedecido o critério naturalista, isso é, a interpretação dos atores se torna estilizada no sentido de compor uma tipologia de agentes históricos e a montagem de planos que dão conta de uma mesma ação é feita de modo descontínuo, com repetições do mesmo gesto, fixações de um instante por meio da

¹ <https://marciossoares.net/2023/03/12/conheca-o-efeito-kuleshov/>. Acesso em 22 maio. 2024

multiplicação de detalhes que distende a temporalidade do acontecimento. Para Ismail Xavier, o cinema de Eisenstein acaba por se assumir como discurso e utiliza isso ao seu favor.

Em outras palavras, à manipulação da câmera no sentido de construir a unidade de fatos, Eisenstein opõe a manipulação dos fatos para conseguir uma unidade do pensamento. O evento diante da câmera, a alavanca do realismo revelatório e base do cinema-janela, desintegra-se, e as imagens se reintegram em outro nível de organização; longe de seguir um modelo da realidade, o filme vai seguir as modalidades do pensamento, ou seja, assumir aquilo que ele é: discurso. (XAVIER, 2005, p.132).

Xavier (2005) ainda entende que no filme *Outubro* (Октябрь, União Soviética, 1928) dirigido por Sergei Eisenstein, vê-se a demonstração desta ideia de montagem. A ponte que liga a cidade de São Petersburgo é elevada para que seja reprimida uma manifestação de operários raivosos. Xavier (2005) afirma que a montagem “discursiva” não mostra esse fato em sua continuidade, mas procura criar um tempo próprio e descontínuo, de modo que aquele fato particular, ao olhar do espectador, pareça seguir direções em eventos simultâneos, de tal modo a criar uma significação social “figurada”, em que se demonstre a engrenagem de repressão contra a manifestação popular, através de uma composição visual não-natural que a montagem oferece.

Figura 3: As pontes se levantam



Fonte: Frame do filme *Outubro* (1927).

Dessa maneira, Eisenstein vai defender a tese de que o cinema é um discurso e é ideológico. Xavier (2005, p. 132) destaca que Eisenstein, em seu ensaio, afirma que o realizador deve reconhecer seus sentimentos e paixões e o que quer expressar, sendo necessário entender que o seu “viés” tem alto potencial artístico. Além disso, ele adiciona

que quando o viés está ausente, o filme se torna somente um passatempo, sedativo ou um hipnótico, tornando esta ausência verdadeiramente enviesada, mantendo a tranquilidade e deixando o espectador confortável com suas condições.

As teorias sobre montagem do cinema soviético se confundem com a política da própria nação, tendo sua origem em esforços que buscavam criar um cinema político popular que fugisse das concepções burguesas e que agisse, de certo modo, como propaganda. Pensando nisso, Dudley Andrew (1989, p. 67) considera que as teorias de Eisenstein podem ser facilmente interpretadas como teorias de propaganda; podendo ser vistas como tendo objetivos não muito diferentes de comerciais de televisão, que é causar o maior efeito emocional de modo inteligente. Este efeito acaba por se tornar a razão de ser do trabalho de arte. Tal situação subordina a arte às reações que ela gera encorajando o ponto de vista de que um único efeito pode ser obtido via trabalhos artísticos. Isso explicita a ideia de que os filmes são avaliados pela sua capacidade de causar um efeito explícito. Segundo o autor, não é fácil apontar se Eisenstein aceitou esta concepção de cinema, mas que é claro que ele achava que a arte era reservada para produzir esses efeitos e mensagens, não disponíveis no discurso comum, entendendo que a arte, primeiramente deve visar a emoção e em segundo lugar a razão. Para ele, o cinema era parte de uma revolução mundial de consciência.

Nesse cinema russo-soviético, o discurso na montagem soviética emerge como um elemento crucial na formulação de uma narrativa cinematográfica que transcende o simples ato de contar uma história. A técnica, amplamente desenvolvida por cineastas como Sergei Eisenstein, exemplifica como a montagem pode ser usada não apenas para criar coesão visual, mas também para engendrar uma nova forma de discurso ideológico e político. Por meio da manipulação cuidadosa dos elementos cinematográficos como a justaposição de imagens e a ritmicidade das edições, a montagem soviética se revela um meio poderoso de influenciar a percepção e mobilizar o espectador. Ao explorar a interseção entre estética e ideologia, o discurso na montagem soviética oferece um vislumbre profundo de como o cinema pode moldar e refletir as convicções sociais e políticas de uma era. Assim, sua importância vai além do contexto histórico específico, oferecendo lições valiosas sobre a capacidade do cinema de moldar o pensamento crítico e a percepção cultural.

4 POLÍTICA NO CINEMA AMERICANO

Com a ascensão do cinema como fonte de entretenimento moderna, ficou evidente seu poder de influência e também de sua capacidade de gerar lucros em uma indústria. Dessa maneira, deu-se a criação do sistema cinematográfico de Hollywood nos Estados Unidos, onde estúdios de cinema começaram a produção em escala industrial de filmes. Esse sistema passou a ser impactado pela política externa e também a impactá-la, além de moldar a percepção global dos Estados Unidos, desempenhando um papel político e ideológico dentro da nação. Para entender isso, é necessário se aprofundar nas questões que tornaram esta indústria um forte meio de propagação de um discurso ideológico que se destacou durante o período da Segunda Guerra Mundial e posteriormente na Guerra Fria.

4.1 HOLLYWOOD COMO FORÇA DE DISCURSO

Durante seu desenvolvimento, o cinema nos Estados Unidos, por meio de sua forte indústria e sua linguagem cinematográfica, reunia condições para que se tornasse uma poderosa forma de propagar os ideais americanos pela própria nação e até pelo mundo. O cinema americano havia se transformado em uma indústria, portanto, um produto que precisava se adequar aos valores e normas da sociedade em que está inserido. Conforme Leif Furhammar e Folke Isaksson (1976, p. 52) ressaltam, é possível perceber uma grande relação entre o ramo de negócios industrial destinados a satisfazer o público e as normas estéticas, religiosas e políticas na sociedade, já que, buscando o sucesso nas bilheterias, a indústria americana se guiou pelos valores vigentes na sociedade e esses fatores ideológicos desempenharam um grande papel no sucesso almejado. Fatores esse guiados pelo *American Way of Life* que está profundamente entrelaçado aos ideais e valores daquela sociedade. Esse "modo de vida americano" encapsula princípios como a busca pela liberdade, individualismo, otimismo, trabalho árduo e a ideia de que todos têm a chance de alcançar o sucesso.

Ao entender que contrariar as visões políticas e ideológicas do seu público poderia significar arriscar altas somas de dinheiro, as companhias cinematográficas na década de 1920 se juntaram para formar a Motion Picture Association of America, a MPAA, com o objetivo de proteger a indústria de boicotes e restringir a liberdade de expressão com um "Código de Produção". O objetivo era restringir a liberdade acerca de temas como violência e sexo explícitos, conteúdo dito imoral como adultério e homossexualidade,

glorificação de criminosos, profanação de figuras religiosas e representação de uso de drogas e álcool. O resultado final é que as grandes produções entre o período de 1930-1968 sempre tratavam de temas que eram apoiados tanto por autoridades quanto pelo público. Mas, mesmo após a sua extinção em 1968, as grandes produções, em sua maioria, ainda buscavam se adaptar a certos temas e valores e mesmo as produções mais controversas ainda possuíam limites em seu discurso. Mesmo quando lida com temas controversos, a indústria do cinema frequentemente opera dentro de um sistema que preserva e reforça certas metas e valores, mesmo que de maneiras sutis. Quando se aborda tais temas, frequentemente faz isso de uma maneira que os enquadra dentro de contextos familiares e compreensíveis. Filmes podem explorar questões como racismo, desigualdade de gênero, ou conflitos políticos, mas frequentemente o fazem dentro de um sistema narrativo que busca criar uma resolução ou oferecer uma visão otimista.

A lealdade do cinema americano à sociedade existente dificilmente pode ser considerada menos rígida do que a do cinema soviético. O Código de Produção, que deveria governar o comportamento de Hollywood por várias décadas, pode ter sido inspirado por considerações comerciais, mas na prática virou uma declaração de fé num determinado sistema social. Consequentemente, os produtos na indústria cinematográfica americana, mesmo controvertidos, tem determinados comportamentos e valores. (FURHAMMAR; ISAKSSON, 1976, p.52)

Como uma indústria visando o lucro, Hollywood buscou se expandir para novos mercados e após o fim da Primeira Guerra Mundial e com a ascensão do cinema clássico, a expansão da indústria do cinema americana visou aumentar o seu mercado. Já nos anos 1940, ocupando o vácuo de produções deixado após a destruição da Europa na Segunda Guerra Mundial, o cinema de Hollywood se consolidou como uma força global. Como Leite (2003) destaca, os filmes americanos se tornaram predominantes, e mesmo em países que possuíam uma forte indústria de cinema como França e Inglaterra, o cinema americano de Hollywood passou a ocupar um grande espaço. Além de sua linguagem cinematográfica envolvente, essa consolidação também estava fundamentada na forma de produção dos filmes, os quais se estruturavam em uma indústria apoiada pela força dos diversos estúdios. Esse poder de Hollywood no mercado cinematográfico internacional potencializou a propagação da ideologia dos Estados Unidos além das suas fronteiras, bem como proporcionou ser uma vitrine dos ideais políticos e ideológicos para o seu próprio povo.

Para Leite (2003), o contato entre os espectadores do mundo com o cinema americano, abriu as portas para a adoção do meio de vida americano, conhecido como

American Way of Life, como modelo a ser seguido pelas sociedades do Ocidente. Ou seja, tendo como base, a crença nos direitos à vida, à liberdade e à busca da felicidade, como direitos inalienáveis de todos. Essa “invasão cultural” possibilitou o desenvolvimento de formas de consumo e da adoção à visão ideológica americana como forma de enxergar os problemas no mundo e relacioná-los às nações que não compactuavam com seus ideais. Essa relação se destaca durante a Segunda Guerra Mundial com o eixo inimigo e também durante a Guerra Fria, com os comunistas. Especialmente durante o período da Guerra Fria, Hollywood se tornou um poderoso instrumento para a imposição de modelos e mensagens ideológicas americanas diante do mundo. Muitos são os filmes que exaltam o americano e seu modo de vida, com seus bens de consumo, eletrodomésticos e sua vida moderna, opondo-se muitas vezes a países que viviam sobre o comunismo. Produções de variados gêneros mostravam os vilões opostos a ideologia americana como cruéis ou até mesmo de forma ridicularizada. Nesses filmes, muitas vezes, a visão maniqueísta dos fatos é apresentada como a única forma de enxergar os fatos.

Essa máquina industrial de narrativas de Hollywood se assemelha, em seu discurso, de certa forma, com o cinema de propaganda. Entendendo essa semelhança, Furhammar e Isaksson (1976, p.52) destacam como existe uma fórmula básica para filmes de propaganda em que, um lugar idílico, que conquista nossa simpatia é abalado por uma força exterior e são feitas tentativas heróicas para defendê-lo. É uma fórmula que pode ser vista em filmes propriamente de propaganda de todos os países, mas que também aparece em outros contextos dentro do cinema americano. Os autores também destacam que a grande semelhança entre os filmes de propaganda e as grandes produções do cinema de estúdios não é algo surpreendente, já que ambos buscam refletir valores seguramente estabelecidos e encontram nessa narrativa um lugar confortável para fazê-lo.

Essa busca por uma narrativa com valores seguramente estabelecidos refletirá nas mais diversas produções, portanto, serão produções que buscarão ao máximo não contrariar os ideais do seu público. Isso fica especialmente claro ao se analisar o tratamento de narrativas que tratam de acontecimentos históricos. Segundo Furhammar e Isaksson (1976), esse tratamento busca geralmente o caminho mais conservador possível, sem estabelecer relações com o mundo real contemporâneo, ou seja, se estabelecendo como um material puramente retrospectivo que evita críticas ao presente ou ao contexto contemporâneo, focando em narrativas que reafirmam a visão idealizada do passado. Em suma, a produção se adapta ao contexto político.

Dessa forma, ao refletir os valores, ideias e teses políticas favoritos da sociedade, mostrando-os de forma idealizada e atraente, a indústria do cinema nos Estados Unidos acaba por se tornar política. O cinema de diversão acaba por virar uma forma de discurso ideológico. Como ressaltam Furhammar e Isaksson (1976, p.53), Hollywood eventualmente se limita a desenvolver um mundo imaginário completo que tanto modela como também é modelado pelos juízos de valores coletivos do público; tornando-se um cinema que não se apresenta necessariamente de forma política, mas reflete e preserva as metas imaginadas e os mitos favoritos da sociedade ao mostrá-los de forma atraente. Independente da sua intenção, a indústria se torna política. O divertimento se torna um discurso político e o discurso vira divertimento. A relação entre os dois se revela em tempos de guerra quente ou fria, quando os filmes americanos buscam edificar a nação.

4.2 O DISCURSO DE HOLLYWOOD DURANTE A SEGUNDA GUERRA

Em tempos de conflito, esse relacionamento entre Hollywood e política se torna mais claro devido a mobilização da indústria diante das discussões da sociedade. Ao discutir sobre filmes antinazistas, Marc Ferro (1992) destaca que após a declaração de conflito na Segunda Guerra Mundial, o presidente Roosevelt deu instruções precisas no sentido de desenvolver um cinema que glorificasse o justo direito e os valores americanos. Essa tendência, que teve impulso decisivo no início da guerra com o lançamento de diversos filmes, marcou um cinema que buscava mobilizar o apoio da sociedade. Porém, é importante destacar que como força temática, os filmes produzidos atacavam o regime inimigo, buscando isentar o povo alemão de culpa. Ferro (1992, p.35) discute que muitos desses filmes antinazistas produzidos nesse período mostravam o regime como manipulador e exaltavam a resistência do povo e sua aversão ao nazismo. Portanto, o resultado do triunfo do nazismo muitas vezes significa a ruptura das relações familiares e das relações de boa vizinhança. Para o ideal americano da época, essas relações entre a família e boa relação de vizinhança constituem a saúde moral do povo e ao ser abalada, o próprio fundamento da liberdade é atacada.

Anteriormente à entrada dos Estados Unidos na guerra, foram poucos os filmes que ousaram abordar assuntos que denunciavam o terror fascista, e que desafiavam a postura isolacionista de Hollywood e também do próprio Estados Unidos. Para Leite, (2003, p.61), o objetivo dessas produções era influenciar abertamente e ativamente a opinião dos espectadores, levando-os a apoiar a decisão da entrada norte-americana na

guerra. Essa posição de Hollywood mudou após a entrada do país na Segunda Guerra com o ataque de Pearl Harbor em 1941. As produções cinematográficas, de maneira geral, começaram a destilar ódio aos inimigos e trazer solidariedade aos países aliados.

Nos três anos após a entrada dos Estados Unidos na Segunda Guerra, a indústria produziu filmes recheados de propaganda ideológica. Filmes patrióticos, exageradamente heroicos procuravam difundir um sentimento de amor à pátria e atacar a moral do inimigo. Até mesmo, Walt Disney e sua empresa também produziram filmes que possuíam de instruir e satirizar o inimigo nazista. Como afirma Marilyn Chase (2022), os famosos personagens tiveram utilidade ao governo quando Mickey Mouse ilustrou cartazes lembrando a população do ataque a Pearl Harbor ou quando ilustraram insígnias para os batalhões militares e até mesmo estiveram presentes em certificados de títulos de doações para o exército.

Como Chase (2022) destaca, muitas foram as animações produzidas por Disney neste período onde se buscava educar o povo, seja ao destacar a importância do imposto para derrotar o Eixo ou como tentativa de mobilização para o alistamento de soldados, ao mostrar a maldade dos inimigos nazistas e japoneses. Entre essas animações, Furhammar e Isaksson (1976, p. 53) destacam *A Face do Fuhrer* (Der Fuehrer's Face, EUA, 1942) dirigido por Jack Kinney, em que Pato Donald mostra as dificuldades da vida alemã, representadas nas cenas em que o protagonista passa fome, trabalha de forma robotizada e forçada e vive em um lugar opressor tomado de suásticas. O filme termina com Donald acordando do pesadelo, sob a sombra da Estátua da Liberdade, representando estar protegido dos terrores do nazismo.

Figura 4: Donald acorda seguro



Fonte: Frame do filme *A Face do Führer* (1943)

Dentre as muitas produções durante esse período, destaca-se um caso que ficou marcado na história do cinema como discurso. O governo, comandado pelo presidente Franklin D. Roosevelt, convidou o diretor de cinema Frank Capra para a produção de filmes que explicassem a participação do país na guerra, além de influenciar a opinião do público quanto à adesão e defesa das causas nacionais. Capra, juntamente com outros diretores como Anatole Litvak e Antony Veiller produziram uma série de sete documentários com o nome de *Por que nós combatemos* (Why we Fight, EUA, 1942-1945). Os episódios tratavam da ascensão do fascismo nos países do Eixo, do ataque alemão e dos primeiros anos de guerra antes da entrada dos Estados Unidos e buscavam exprimir solidariedade para os aliados atacados. Furhammar e Isaksson (1976, p. 57) destacam que nos prólogos dos episódios, há um sino badalando com a palavra “liberdade” em destaque, remetendo ao sino da liberdade, que anunciou a independência norte-americana em 1776. Esse prólogo trouxe um significado que se relaciona à democracia e liberdade que o país lutava para garantir. A narração da série busca uma narração emotiva e um tom melodramático, além de contar com muitas sequências que foram retiradas diretamente de filmes de propaganda política dos países do Eixo.

Sobre esses filmes, André Bazin (2018, p. 33) afirma que a série de documentários *Por que nós combatemos* (1942-1945) foi dos únicos filmes lançados na França logo após a Liberação em 1944 que conseguiram unanimidade e provocaram uma admiração sem reticência. Eles possuíam o mérito de introduzir um novo tom na arte da propaganda, um tom em tempo, comedido, convincente, sem violência, didático e atraente: sabiam também, embora compostos unicamente de imagens de atualidades, ser tão fascinantes como um romance policial. Segundo Bazin (2018), os filmes da série criaram um gênero novo para o historiador de cinema: o documentário ideológico de montagem, no qual a montagem utiliza tomadas que não foram feitas em função daqueles filmes, tendo como seu objetivo mostrar, mais que demonstrar. Bazin (2018) destaca que a série de documentários ultrapassam as teorias previstas por Dziga Vertov sobre a câmera-olho e o caçador de imagens, e passam a buscar arquivos e documentos filmados ao redor do mundo: “A única câmera do caçador de imagens não podia chegar a essa onipresença no espaço e no tempo que, hoje apenas, permite fazer uma ótima pescaria de documentos” (BAZIN, 2018, p.33).

Porém, Bazin (2018, p.33) problematiza o mecanismo intelectual e psicológico presente nesta série de documentários, o qual lhe concedem uma grande eficácia

pedagógica, chegando a considerá-la perigosa para o futuro da mente humana, não podendo ignorá-la em uma história atenta às violações das multidões. O princípio presente nesse tipo de documentário consiste em dar às imagens a estrutura lógica do discurso e ao próprio discurso a credibilidade e a evidência da imagem fotográfica. O espectador se ilude ao assistir uma demonstração visual, quando esta não passa, na realidade, de uma sequência de fatos equivocados que só se sustenta pela narração que os acompanha. O essencial não se encontra nas imagens, mas sim no som, as imagens repousam em subordinação.

Bazin (2018, p.33-34) questiona, não a legitimidade dos argumentos, nem o direito do convencimento, mas sim a lealdade do processo utilizado. Esses filmes se beneficiam do preconceito favorável de apelar para a lógica, para a razão, para a evidência dos fatos, e repousam, na realidade, sobre uma confusão grave de valores, um abuso da psicologia, da crença e da percepção. Bazin (2018) comenta, ao citar o episódio sobre a batalha de Moscou, que ao pegar imagens fragmentadas de diversos *fronts* diferentes e usar a montagem para criar uma narrativa de uma batalha em que houve um ataque vitorioso e rápido, é possível utilizar esses elementos, aparentemente concretos, como esquemas abstratos e reconstituir uma batalha ideal. Bazin (2018) afirma que apesar de não mentir sobre o resultado da batalha, que foi a derrota dos alemães, essa técnica pode ser usada para nos convencer de acontecimentos cujo desenrolar e sentido são totalmente imaginados e propõe um questionamento sobre isso: “Dirão que temos ao menos a garantia da honestidade moral dos autores? Essa honestidade só pode, em todo o caso, se referir aos fins, já que a própria estrutura dos meios torna estes últimos ilusórios”. (BAZIN, 2018, p.34).

Bazin (2018, p.34) argumenta que de certo modo, as imagens utilizadas são fatos históricos. A audiência é levada a acreditar espontaneamente nos fatos, mas o seu sentido só é estabelecido pela mente humana. Antes da fotografia, o fato histórico era reconstituído a partir de documentos, a mente e a linguagem intervenham duas vezes: na própria reconstrução do acontecimento e na tese histórica em que ela o inseria. Com o cinema, o fato se torna somente carne e osso, podendo dar aos fatos seu próprio realismo, longe da objetividade de fatos documentados. Dessa forma, as imagens formam seu próprio efeito do real.

Apesar de *Porque nós combatemos* (1942-1945) ter marcado a história do documentário de propaganda, Hollywood, nesse período, focava em grandes produções de ficção e o tema da guerra estava marcado em muitas delas. Entre essas produções,

Furhammar e Isaksson (1976) destacam que os diretores exilados da Alemanha após o início da guerra, como Fritz Lang, também dirigiram filmes com discursos contra sua própria pátria como *O homem que quis matar Hitler* (Man Hunt, EUA, 1941), no qual um atirador encarregado de assassinar Hitler é capturado por forças alemãs e tentam forçá-lo a confessar ter sido enviado pelo governo britânico. Furhammar e Isaksson (1976) destacam que Lang também rodou o filme *Os Carrascos Também Morrem* (Hangmen Also Die, EUA, 1943), em que os vilões nazistas, também retratados de forma caricatural, enfrentam uma resistência de homens comuns que se transformam pela necessidade de luta contra o regime. Além de Lang, Furhammar e Isaksson (1976) também ressaltam o também imigrante e conterrâneo, o diretor Ernst Lubitsch, que rodou uma grande sátira ao nazismo, *Ser ou não ser* (To Be or Not to Be, EUA, 1942), em que atores precisam se disfarçar de oficiais nazistas e até mesmo de Hitler para enganar um espião que chega à Varsóvia.

Figura 5: O ator se disfarça de Hitler



Fonte: Frame do filme “Ser ou não ser” (1942).

O cinema de Hollywood durante a Segunda Guerra Mundial não foi apenas um reflexo do clima político da época, mas foi também uma ferramenta importante na disseminação de mensagens políticas e na promoção do esforço de guerra. Um discurso que no audiovisual tomou forma em animações, filmes de ficção e documentários. Hollywood, pela primeira vez, envolvia-se em um grande conflito, portanto, necessitava produzir filmes que refletissem os anseios e os ideais da sociedade contemporânea. Dessa forma, encontrou no cinema a possibilidade de manipular a realidade, exaltando o espírito de sacrifício e coragem dos americanos e aliados e de também retratar os inimigos do Eixo de forma negativa e muitas vezes estereotipada.

4.3 HOLLYWOOD DURANTE A GUERRA FRIA

Com o fim da Segunda Guerra, os olhos do mundo se viraram para um novo conflito. Um conflito marcado pelo confronto ideológico entre o capitalismo representado pelos Estados Unidos e o comunismo representado pela União Soviética. A natureza do embate foi muito além do puramente militar-estratégico e atingiu aspectos da vida social pouco explorados ou mesmo desconsiderados e estudos tradicionais sobre o fenômeno. Os dois países incorporaram neste período, de 1947 até 1991, visões antagônicas de mundo. Era mais importante converter o inimigo do que conquistá-lo. A Guerra Fria caracterizou-se por um confronto que incluía intimidação, boicotes econômicos, espionagem, relações diplomáticas e também pela a propaganda ideológica. Nesse contexto, a indústria cultural também desempenhou um papel importante no conflito.

Nesse contexto, a Doutrina Truman foi lançada sobre o congresso pelo presidente americano Harry Truman. O seu principal objetivo era impedir a expansão do socialismo, principalmente em nações capitalistas consideradas frágeis. Com esses ideais, a sociedade americana julgou necessário combater o seu inimigo além do campo da disputa armamentista e geopolítica, mas também na cultural. Nesse campo cultural, a guerra estabeleceu uma simbologia do bem contra o mal, expandiu o imaginário popular, criou e reforçou arquétipos e preconceitos, além de também incitar o ódio, a paranoia e a ansiedade. E claro, o cinema não ficou de fora de explorar o tema em suas produções.

Com base neste contexto, filmes com características propagandísticas, ficcionais ou não, foram extensivamente produzidos, seja com o intuito de mobilizar a população contra o inimigo, ou como produto de exportação para angariar aliados. Nessa conjuntura, Hollywood não precisou de grandes incentivos governamentais para engajar-se no conflito, já que, sua defesa dos valores americanos como a democracia, capitalismo, harmonia entre as classes tornava a posição dos grandes estúdios inerentemente anticomunista. Furhammar e Isaksson (1976, p. 57) destacam essa mudança do cenário geopolítico, percebendo que os filmes que antes haviam se especializado em retratar vilões com sotaque alemão e que trabalhavam para Hitler, mudaram rapidamente para uma representação do vilão comunista.

Dessa maneira, a indústria buscou refletir os anseios da sociedade em relação ao conflito. Como Ricardo de Moura Faria e Mônica Liz Miranda (2003) afirmam, o medo tomou conta de grande parte da nação, temia-se até mesmo por um conflito nuclear. Difundia-se a ideia de que comunistas estavam em todos os lugares, com o objetivo de

destruir as bases da civilização ocidental e cristã. Nesse contexto conturbado, a indústria cinematográfica servia como meio de afirmação da sociedade americana. Mas ao contrário da indústria que se curvava ao Código de Produção, vários integrantes da comunidade hollywoodiana envolveram-se em controvérsias políticas e foram perseguidos pelas autoridades.

Quando o Comitê da Câmara sobre Atividades Antiamericanas (HUAC) retomou suas atividades em 1947, Hollywood se tornou um dos seus pontos principais de investigação. Isso ficou marcado pelo o que ficou conhecido como “caça às bruxas” do início dos anos 1950. Hollywood logo se tornou um lugar menos amigável para cineastas com envolvimento social, orientações de esquerda e pensamentos que fugiam da norma da sociedade. Qualquer ação que pudesse ser vista como antiamericanismo era combatida de qualquer jeito.

Apesar de não se observar impacto ideológico nos filmes, muitas suspeitas foram levantadas por reacionários do Partido Republicano e pelo presidente da HUAC, John Parnell Thomas, alegando-se haver nos filmes uma tendência de rebeldia radical. De acordo com Furhammar e Isaksson (1976, p. 61), um dos aspectos que chamou a atenção das autoridades foi o fato dos vilões serem retratados como gordos e ricos, algo que foi interpretado como um ataque subversivo às bases americanas.

As suspeitas recaíram principalmente sobre os escritores. Qualquer tipo de crítica social era associada ao comunismo, algo que foi considerado uma conspiração pelo Supremo Tribunal em 1947, e não uma ideologia política. Com isso, dezenove pessoas foram acusadas de antiamericanismo e chamadas para serem interrogadas para responder se possuíam relação com o Partido Comunista. Desses dezenove acusados, onze foram ouvidos. Um deles negou pertencer ao partido. Os outros dez recusaram responder às perguntas, alegando que isso infringia a constituição americana, que garantia a liberdade de expressão. Essas dez pessoas ficaram conhecidas por “Os dez de Hollywood” e entre as testemunhas que os denunciaram estava o ator Ronald Reagan, que futuramente chegaria à presidência dos Estados Unidos no período da Guerra Fria, entre os anos de 1981 e 1989.

Como destacado por Faria e Miranda (2003, p. 32), muitas foram as consequências sofridas por aqueles considerados suspeitos de atividades comunistas como perda de emprego, impossibilidade de trabalhar, desestruturação das relações de amizade e convivência, desequilíbrio psicológico e até mesmo prisão. Furhammar e Isaksson elucidam como o mundo do cinema de Hollywood reagiu a esses acontecimentos: “Foi

uma época de humilhação moral para o cinema americano. O mundo do cinema certamente não ficou silencioso frente às acusações, mas sob princípios da inquisição, mesmo os protestos tendem a virar rendição” (FURHAMMAR; ISAKSSON, 1976, p.62-63). No fim, a indústria passava uma mensagem clara: qualquer tipo de discurso disruptivo em relação a Guerra Fria em suas produções não seria tolerado. Portanto, era necessário que os realizadores se adaptassem a esta realidade.

Por fim, a “caça às bruxas” envolveu muitos outros nomes durante a sua ação, e acabou por enfraquecer os setores socialmente conscientes da indústria com suas demissões e emigrações, afirmando a posição de uma indústria que não ousava combater a visão do sistema social vigente. Mas, segundo Leif Furhammar e Folke Isaksson (1976, p. 64), é provavelmente errado pensar que as atividades da HUAC foram um pré-requisito necessário para o fluxo de raivoso pensamento anticomunista que começou a exalar dentro da indústria cinematográfica após 1947. Segundo eles, a onda de produções com teor anticomunista era somente um sintoma da histeria política que a sociedade vivia da qual Hollywood obviamente tentaria explorar.

Com base no conflito, Hollywood deu origem a produções que buscavam se aprofundar nas suas variadas questões temáticas, tratando-as geralmente de um ponto de vista americanizado. Furhammar e Isaksson (1976, p. 67) destacam que na década de 1950, muitos filmes retrataram os medos paranoicos da sociedade americana em relação ao comunismo, traduzido em conspirações para derrubar o governo, anarquia sexual e ateísmo. Com base nesse inimigo traiçoeiro, Hollywood produziu filmes de variados gêneros que buscavam retratar esse inimigo, destacando-se quando a narrativa tomou forma no gênero de ação ao se inspirar na criação dos serviços de espionagem e também como dramas paranoicos que retratavam o inimigo interno.

Já nas décadas de 1960 e 1970, é possível observar um enfraquecimento dessa retórica anticomunista devido a um crescente sentimento antiguerra, derivado do impacto da Guerra do Vietnã na sociedade americana. Buscava-se uma reflexão sobre a natureza da guerra e o papel dos EUA. Desse modo, os filmes começaram a adotar uma visão mais crítica e irônica. Esse sentimento foi potencializado devido a um relaxamento das tensões da Guerra Fria e também pelo impacto das mudanças culturais internas derivadas dos movimentos dos direitos civis e do feminismo, além de uma crescente desconfiança nas instituições.

Porém, a década de 1980 foi marcada por um renascimento das tensões da Guerra Fria, com Ronald Reagan promovendo uma retórica anticomunista agressiva. Muitos

filmes produzidos em Hollywood encaixaram seus vilões nesta retórica de Ronald Reagan. Uma retórica que, como aponta Mariana Silveira e Vagner Alves (2018 *apud* Ivie, 1984), visava afirmar a imagem maniqueísta e simplista desse inimigo, imputando-lhe a condição de bárbaro, selvagem. Foi dessa maneira que se formou um ciclo de influência em que a linguagem maniqueísta hollywoodiana alimentou a visão acerca do inimigo comunista propagada nos discursos de Reagan e estes, por sua popularidade, levaram Hollywood a apresentar tal inimigo de acordo com o que o público esperava. Porém, segundo LaFeber (2002), Regan relaxou sua retórica agressiva em relação à União Soviética depois que Mikhail Gorbachev se tornou presidente soviético em 1985 e assumiu uma posição de negociação. Seguindo isso, muitos filmes assumiram em sua narrativa, uma possibilidade de reconciliação entre os dois países.

Imersa neste conflito, a sociedade americana capitalista buscou exaltar o *American Way of Life*, pregando os confortos advindos do consumismo, da democracia, agindo em contraponto ao regime comunista que é representado como “a ameaça vermelha”, com extrema rigidez, sem liberdade de expressão. Como destacam Ricardo de Moura Faria e Mônica Liz Miranda (2003, p.9-10), era extremamente importante para as superpotências neste mundo bipolarizado bombardear as suas áreas de influência com diversos tipos de propaganda, apresentando o lado inimigo como maligno e insidioso e fazer acreditar que estavam no melhor dos mundos. Dessa maneira, o cinema de Hollywood se tornou uma poderosa ferramenta de influência durante o período da Guerra Fria, impactando na produção de diversos filmes.

5 ANÁLISE

Para buscar entender o discurso político em uma produção de cinema, este trabalho buscará analisar dois filmes pertencentes a uma mesma franquia e lançados em momentos geopolíticos distintos, um no ano de 1985 e outro no de 2018. Dessa forma, buscar entender como o contexto político e social de épocas diferentes pode impactar narrativas semelhantes que contam com alguns mesmos personagens, inserida no contexto industrial de Hollywood. Ao analisar as narrativas dos filmes *Rocky IV* e *Creed II*, a intenção é entender a relação entre a política e o cinema e entender os significados imprimidos em suas formas filmicas.

5.1 ANÁLISE DE *ROCKY IV* (1985)

No ano de 1976, Sylvester Stallone estreou o filme *Rocky, um Lutador* (Rocky, EUA, 1976, dirigido por John G. Avildsen), que conta a história de Rocky Balboa (Sylvester Stallone), um boxeador da classe trabalhadora da Filadélfia, que é arbitrariamente escolhido para lutar contra o invicto e campeão dos pesos pesados, Apollo Creed (Carl Weathers), quando o adversário de Apollo é ferido antes da realização do combate. Durante o seu treinamento com o mal-humorado Mickey Goldmill (Burgess Meredith), Rocky timidamente começa um relacionamento com Adrian (Talia Shire), irmã de Paulie (Burt Young), seu amigo há anos.

O filme venceu 3 prêmios da Academia na cerimônia do Oscar de 1977, inclusive o de melhor filme, e foi sucesso de crítica e público. Nos anos de 1979 e 1982, o filme ganhou duas sequências, intituladas respectivamente como *Rocky II - A revanche* (Rocky II, EUA, 1979, dirigido por Sylvester Stallone) e *Rocky III - O desafio supremo* (Rocky III, EUA, 1982, dirigido por Sylvester Stallone), em que Rocky Balboa precisa enfrentar novos desafios em sua vida pessoal e no esporte. No ano de 1985, foi lançado o quarto filme da franquia, dirigido e estrelado por Sylvester Stallone, intitulado *Rocky IV* (Rocky IV, EUA, 1985, dirigido por Sylvester Stallone), sendo esse o filme que compõe o *corpus* de análise

Em *Rocky IV*, Rocky acaba de recuperar seu título de boxe e tem planos de se aposentar e viver com sua esposa, Adrian. No entanto, quando seu antigo rival e agora amigo, Apollo Creed, é morto durante uma luta contra o lutador soviético, Ivan Drago (Dolph Lundgren); Rocky volta à ativa e precisa ir até a União Soviética enfrentar, em uma luta, o algoz de Apollo, com o objetivo de vingar seu amigo. O filme conta uma

história clássica da franquia Rocky, na qual o protagonista precisa enfrentar desafios pessoais e profissionais para sair vitorioso no final. Mas o grande diferencial do filme se faz presente na presença do carrancudo antagonista vindo da União Soviética.

O filme, ao ser produzido durante os últimos anos da Guerra Fria, trouxe esse contexto como base para a luta entre os personagens de Rocky e Ivan Drago. A narrativa começa exatamente após o final de *Rocky III - O desafio supremo*, uma luta amistosa entre Rocky e Apollo Creed, que ocorre após Rocky vencer seu último adversário. Nos momentos iniciais de apresentação, o filme contextualiza a narrativa ao mostrar, por meio de planos detalhes e câmera lenta que enfatizam o momento, luvas com ornamentos das bandeiras dos Estados Unidos e União Soviética se colidindo, apresentando assim o conflito que será o pano de fundo do longa.

Depois desse início, Rocky é mostrado vivendo sua vida normalmente com seu filho, sua esposa e seu amigo Paulie. O filme então corta para a chegada de Ivan Drago e sua esposa, Ludmilla (Brigitte Nielsen), ao solo norte-americano, junto com uma delegação esportiva soviética. Na TV, a esposa e o treinador de Drago destacam a superioridade soviética e promovem Drago como uma marca disso. Motivado pelo patriotismo e o desejo de se provar, Apollo Creed desafia o soviético para uma luta de exibição. Relutante, Balboa aceita ser o treinador de Creed para a luta. Nesse primeiro momento, a produção apresenta o seu elemento de patriotismo, ao mostrar o desejo de Creed de não deixar os comentários e a soberba dos soviéticos passarem ilesos.

Após isso, durante a conferência de imprensa, há grande hostilidade entre as equipes de Drago e Creed. Na discussão, somente o treinador de Drago e sua esposa falam enquanto o lutador permanece quieto, com uma fisionomia extremamente séria. No dia do confronto de exibição, na cidade de Las Vegas, há um grande espetáculo para a promoção da luta, que é tratada como festiva, já que Apollo estava saindo da aposentadoria somente para isso. A entrada de Apollo no ringue é retratada de maneira extravagante e extremamente patriótica, com bandeiras em todos os lugares e com o cantor James Brown performando *Living in America* com várias dançarinas.

A luta começa tranquila, com Apollo desferindo vários golpes que são inefetivos contra o seu oponente, mas Drago retalia ferozmente com ataques poderosos e devastadores. No fim do primeiro round, com Apollo ferido. Rocky pede para que ele desista da luta, mas ele recusa e pede para que Rocky e seu outro treinador, Duke (Tony Burton), não parem a luta de jeito algum. Drago continua a desferir golpes em Apollo, e Duke implora que Rocky jogue a toalha, porém ele honra o pedido de Apollo e a luta

continua. Isso permite que Drago dê o golpe final, que acaba matando Apollo tragicamente. No fim da luta, Drago não demonstra qualquer arrependimento e friamente diz: “Se ele morrer, morreu” e depois olha fixamente para Rocky que segura Creed em seus braços. Toda essa sequência demonstra a frieza com que os soviéticos são retratados no filme, típica em filmes de Hollywood que escolhem retratar o período da Guerra Fria.

Frustrado pela indiferença soviética, Rocky desafia Drago para uma luta com o objetivo de vingar o seu amigo. A equipe de Drago aceita a luta desde que ela seja em solo soviético no dia do Natal, já que Drago estava recebendo ameaças de morte. Rocky então viaja para a União Soviética sem a sua esposa, que não aprova a luta. Ele começa a treinar em uma cabana isolada com Duke e Paulie. Em uma sequência do treinamento, que se tornou recorrente na franquia, Rocky se prepara para a luta usando a natureza e equipamentos antiquados enquanto é vigiado pelos inimigos. Em contraste, Drago treina com equipamentos altamente tecnológicos, com uma grande equipe e até mesmo consome esteroides.

Antes da luta começar, Balboa é recebido de maneira hostil pelo público. Enquanto espera para entrar no ringue, Drago é apresentado com uma elaborada cerimônia patriótica que conta com a presença de autoridades soviéticas de alta patente. A torcida da casa está do lado de Drago e antagoniza Rocky. Após o início da luta, Drago parte para cima e consegue desferir vários golpes em Rocky; mas, no segundo round, Balboa consegue se impor e consegue cortar o rosto de Drago, o que impressiona o público. No intervalo entre os rounds, Duke destaca que Drago não é a máquina que parece ser. Em contraste, Drago comenta com seu treinador que Rocky não é humano, mas sim um pedaço de aço. Os dois passam os rounds trocando golpes poderosos, e Rocky aguentando as investidas de Drago. No décimo segundo round, a plateia está ao lado do protagonista e começa a torcer por ele. Depois de ser repreendido por uma liderança soviética, Drago se rebela e o ataca. Ele se direciona para os outros líderes soviéticos que estão assistindo ao combate e fala que luta por si mesmo. No último round, Balboa se aproveita de uma abertura e golpeia Drago ganhando a luta.

No fim, Rocky faz o discurso da vitória, reconhecendo que o desdenho da torcida local se tornou respeito mútuo durante a luta, “Se eu posso mudar e você pode mudar, todos podem mudar”, diz ele. Os líderes soviéticos se levantam e aplaudem timidamente Rocky, que termina sua fala desejando feliz Natal para seu filho que está assistindo pela televisão. Finaliza a cena, levantando os seus braços enquanto o público comemora e

aplaude. Após entender o enredo, é preciso se aprofundar em como *Rocky IV* incorpora o seu discurso político dentro da narrativa.

Figura 6: Rocky sai vitorioso e aplaudido pelo adversário.



Fonte: Frame do filme *Rocky IV* (1985).

Em seu enredo, apesar da questão política abordada, *Rocky IV* se torna um filme previsível. Sendo um filme de uma franquia dentro da indústria de Hollywood, *Rocky IV* precisa atingir sucesso na bilheteria, portanto, procura se basear nos valores da sociedade em que está inserido. Dessa maneira, o longa acaba por se tornar um êxtase do pensamento votivo, onde os sentimentos do público são reafirmados pelo herói na tela que “nos” representa. As imagens exibidas colaboram com a imagem da realidade pré-estabelecidas, tornando-se indissociáveis, criando desse modo um discurso convincente para o público que se alegra com a visão do herói na tela que defende os valores que compartilham, se aproximando de certo modo à propaganda.

Sendo uma franquia inserida no sistema industrial de Hollywood, *Rocky* procura se inspirar nos arquétipos e mitos que formaram a base daquele cinema. Ao longo da franquia, o personagem Rocky incorpora o mito do “Sonho Americano”, definido por James Truslow Adams (2001), em que a meritocracia deveria guiar as conquistas nas vidas das pessoas, independentemente de sua classe social ou circunstâncias do nascimento. Rocky incorpora essa ideia quando consegue se transformar em um famoso atleta de boxe campeão de peso pesado e construir uma família, apesar de originalmente no filme de 1976 ser um homem solitário e um boxeador da classe trabalhadora.

Rocky é o clássico *underdog*, um personagem que, apesar de suas desvantagens e origens humildes, luta contra as probabilidades e supera adversidades. Esse arquétipo ressoa profundamente na cultura americana, que valoriza histórias de pessoas comuns alcançando grandes feitos por meio do trabalho duro e da determinação. Dessa forma, o

personagem se torna perfeito para um filme que busca se contrapor ao coletivismo russo, exaltando a visão do homem americano que é inventivo, determinado, idealista e que se importa com suas relações familiares.

Além disso, Rocky incorpora o arquétipo do herói, no qual ele precisa sair de sua confortável aposentadoria para atingir a justiça contra o vilão. Como definido por Joseph Campbell (2009), o herói começa no mundo comum, e recebe um chamado para entrar no mundo incomum de poderes e eventos estranhos, conhecido como a chamada à aventura. No fim o herói recebe uma recompensa que traz benefícios aos seus semelhantes. O mundo comum toma forma como representação do mundo ideal capitalista, em que Rocky tem ótimas relações com seu filho e esposa e usufrui de ótimos bens de consumo. Stallone constrói, em sua *mise-en-scène*, um lugar de conforto para Rocky, que vive em uma ótima casa, possui um carro caro e até mesmo tem um robô futurista que auxilia nas tarefas diárias. Além disso, em outra perspectiva, quando Creed toma conhecimento da chegada e desafio de Drago, o personagem relaxa na piscina de sua mansão. O mundo estranho toma forma no comunismo soviético e a chamada da aventura toma forma quando Apollo morre nos braços de Rocky.

Ao irem para a União Soviética, os personagens entram nesse mundo estranho, em que os personagens americanos que viajam para a Rússia são observados a todo momento por autoridades. Quando o avião chega ao território comunista, a câmera se posiciona para mostrar em planos médios, soldados russos posicionados no aeroporto e agentes especiais dentro de um carro escuro que observam a chegada. Quando desembarcam, Paulie reclama do clima frio, dando destaque ao mundo hostil. Os personagens são guiados até o seu local de treinamento por um homem vestido totalmente de preto, onde habitantes locais também vestidos de preto observam a chegada com expressões frias. O figurino nesse contexto destaca a tristeza e depressão de um local sem cores e de grande frieza emocional por parte das pessoas. A câmera se aproxima em primeiro e médio planos dos personagens americanos para enfatizar suas reações de estranhamento. Toda esta sequência é reproduzida com uma música de fundo chamada *Burning Heart*, em que a letra destaca o conflito entre as duas nações com versos como: “dois mundos colidem”, “nações rivais” e “é o Oriente contra o Ocidente”.

Ao entrar nesse mundo estranho, Campbell (2009) entende que o herói deva sobreviver a um desafio grave, como a batalha final contra Drago. Tendo vencido, o herói recebe um grande presente. No caso de *Rocky IV*, a recompensa final pode ser interpretada como uma possibilidade de reconciliação entre as duas nações, devido à mudança de

comportamento do público, inicialmente hostil e depois transformado em uma multidão eufórica, empolgada pelos feitos de Rocky.

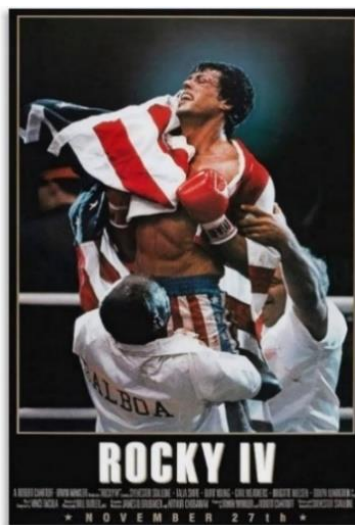
Como definido por Carl Jung (2011), esse arquétipo se torna mobilizador, despertando uma voz no inconsciente mais forte que a nossa consciência. A imagem mobiliza e subverte e libera todas as forças auxiliares que tornam crível um final feliz. Seguindo a continuidade lógica das imagens baseada na causalidade e seus efeitos, o público vê a vitória de Rocky como a única possibilidade para a narrativa. Torcer para o herói que “nos” representa é a forma de trazer previsibilidade para a história, provendo credibilidade para o inconsciente coletivo, que se sente confortável com esta narrativa e seus mitos, reafirmando as crenças e valores de quem consome.

Na Guerra Fria, não houve conflitos diretos entre as duas potências. O conflito se resumiu por meio de confrontos ideológicos e muitas vezes esportivos. Desse modo, um filme de boxe como *Rocky IV* se torna um lugar próprio para retratar a superioridade sobre o inimigo. Como efeito de um discurso, o filme se torna um campo para a retórica do “nós” contra “eles” como apresentado por Furhammar e Isaksson (1976). Esse conflito é representado diretamente na cena do vestiário antes da luta de Apollo, na qual, ao ser indagado por Rocky se a luta não seria “só mais uma exibição”, Apollo se indigna e diz a seguinte fala: “Não, não... É aí, por isso que você está errado. Esta não é somente uma luta de exibição, que não significa nada! Isto é nós contra eles! Garanhão [apelido do Rocky], talvez você não saiba sobre o que eu estou falando agora, mas saberá quando acabar”.

O início de cada evento explicita ainda mais o conflito ideológico entre as duas nações, de modo que ambos buscam exaltar sua pátria. Na luta de Creed há um espetáculo patriótico com a predominância das cores e padrões da bandeira americana, enquanto Apollo se veste com as cores da bandeira. Na luta final, o espetáculo é substituído por uma devoção à pátria com grandes bandeiras com imagens de Marx e Lênin e símbolos comunistas que tomam todo o evento. No final, Rocky vence sua luta usando calção com as cores e padrões da bandeira americana e se cobre com ela própria. Esta imagem até mesmo ilustrou um dos cartazes do filme, demonstrando como esse patriotismo se torna um dos temas centrais do longa. Além disso, logo no início do filme, quando as luvas, ornamentadas tematicamente, se colidem, se destaca ainda mais a importância do tema do conflito na narrativa, estabelecendo explicitamente uma analogia entre o boxe e o conflito da Guerra Fria, fundamental na composição da narrativa. Essa colisão é simbólica, representando o confronto ideológico e físico entre os dois pugilistas. É um

momento de tensão que antecipa o conflito central do filme e sublinha a força e o poder que Drago possui. O uso de efeitos sonoros e visuais intensifica a sensação de impacto, e a cena ajuda a estabelecer Drago como uma força imbatível, enquanto também cria uma sensação de urgência e drama. É uma introdução eficaz que define o tom para o resto do filme, preparando o terreno para a jornada de Rocky com o objetivo de vingar a derrota de seu amigo e desafiar o temido lutador soviético. Dessa maneira, através da direção de arte, figurino, efeitos especiais e até mesmo do *marketing* fica claro a representação simbólica do conflito.

Figura 7: Pôster de *Rocky IV* (1985).



Fonte: Amazon²

Figura 8: Apollo Creed entra no ringue vestido de maneira patriótica.



Fonte: Frame do filme *Rocky IV* (1985).

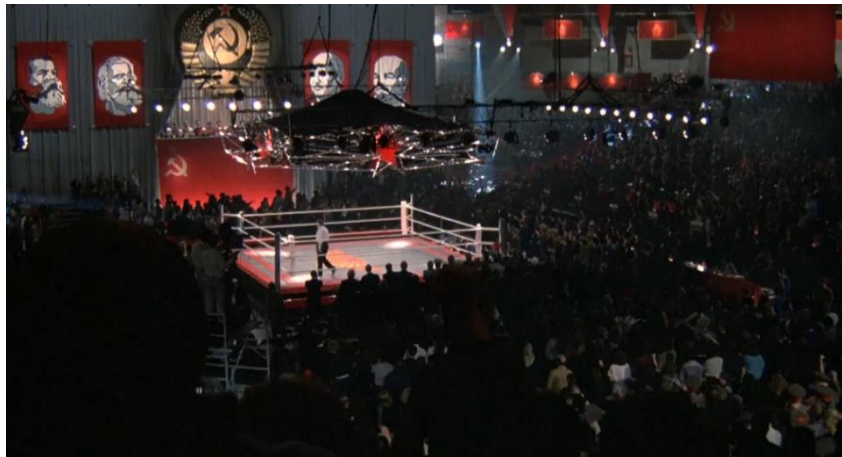
² <https://www.amazon.com.br/Rocky-IV-Sylvester-Stallone/dp/6304604556> Acesso em 28 de junho de 2024

Figura 9: Luvas que representam o conflito se colidem na introdução.



Fonte: Frame do filme *Rocky IV* (1985).

Figura 10: Local do confronto na União Soviética.



Fonte: Frame do filme *Rocky IV* (1985).

Os dois eventos são semelhantes em um sentido de apresentação patriótica, mas as diferenças na representação se tornam evidentes quando se observa o contraste entre a representação do público e dos personagens nos dois eventos. O público americano é retratado como muito animado e entusiástico, através de muitos cortes rápidos e uma câmera que se move de forma dinâmica, focando nas reações descontraídas dos personagens para criar uma sensação de empolgação. Já no evento soviético, o ambiente é mais sombrio em sua iluminação e também muito mais formal e rígido, contando com uma forte presença de militares e autoridades. A câmera, agora mais estática, se aproxima dos rostos dos personagens e do público com planos médios, primeiros planos e planos detalhes, com a intenção de reforçar a tensão em suas faces. O sentimento contrastante se torna evidente no momento em que o hino da União Soviética é reproduzido e a câmera

se aproxima dos rostos do público, mostrando que todos ficaram em silêncio, seguido de muitos aplausos ao fim.

Essa retórica do “nós” contra “eles” ganha mais força ao se focar no personagem de Ivan Drago e os russos que o cercam. Na representação dos seus inimigos, o filme não descarta o uso de estereótipos desenvolvidos na cultura dos Estados Unidos. O inimigo soviético retratado na figura de Drago é visto de forma caricaturalmente crua, sendo quieto, frio e tendo pouquíssimas falas, muitas vezes deixando que outros falem por ele. Uma dessas personagens que aparecem como força de expressão de Drago é sua esposa, Ludmilla. Como força de contraste, a representação da relação dos dois se assemelha muito mais como profissional do que uma amorosa, diferente da relação próxima de Rocky com sua esposa, Adrian.

Além disso, a representação de Drago pelas câmeras é frequentemente com *close-ups* que demonstram a sua face sem expressão. Uma das falas que reafirmam a crueldade e frieza de Drago é “Se ele morrer, morreu”, mostrando a indiferença ao receber a notícia que matou o seu adversário de ringue. A sua presença representa a visão de cidadãos americanos dos soviéticos, sendo visto como perigoso, poderoso e sem emoção, servindo como forma de símbolo do inimigo maligno do outro lado.

Figura 11: Drago desdenha de seu adversário.



Fonte: Frame do filme *Rocky IV* (1985).

Como elemento de indignação, a morte de Apollo também reforça o sentimento do “nós” contra “eles”, deixando claro para o público, qual lado deve estar. Rocky precisa vingar seu amigo e afirmar os valores e a resiliência americana, portanto, a morte de Creed se tornará o motivo pelo qual Rocky chegará a um determinado efeito, desse modo,

estabelecendo uma cadeia causal lógica. Diante dessa continuidade lógica e da falta de ambiguidade moral, o público vê como única alternativa a vitória do protagonista.

Durante a sequência de treinamento de Rocky e Drago, a montagem também ganha um papel importante em retratar a diferença de “nós” contra “eles”. Enquanto Rocky treina usando elementos naturais em um ambiente hostil, Drago utiliza-se da tecnologia, de uma grande equipe e até mesmo de esteroides. A técnica da montagem paralela utilizada aqui contrasta os dois por meio da intercalação do treinamento, exaltando a força individual do espírito humano com contraste com o controle artificial e tecnológico do estado. A montagem acaba exigindo ao público que julgue que Rocky é merecedor da vitória ao mostrar toda sua dedicação.

Figura 12: Rocky Balboa treina na natureza.



Fonte: Frame do filme *Rocky IV* (1985).

Figura 13: Ivan Drago treina usando maquinários avançados.



Fonte: Frame do filme *Rocky IV* (1985).

Além disso, outro momento que enaltece a vitória de Rocky e o estabelece como merecedor dela é quando Rocky e Ivan estão frente a frente. O longa referencia diretamente, por meio da fala do narrador da luta, a história bíblica de Davi e o gigante Golias, em que há um confronto de um herói aparentemente improvável e um adversário muito mais poderoso. Em *Rocky IV*, Rocky se vê na posição de Davi, enquanto Drago é o Golias. A luta entre Rocky e Drago é, portanto, uma batalha épica entre o *underdog* e o gigante aparentemente invencível. A narrativa do filme se utiliza dessa metáfora para construir a tensão e a emoção ao redor do confronto, simbolizando uma luta não só no ringue, mas também no cenário político e cultural da época. A composição de planos neste momento ajuda estabelecer essa comparação destacando a altura dos personagens.

Figura 14: Drago e Rocky se confrontam.



Fonte: Frame do filme *Rocky IV* (1985).

O inimigo ganha outra representação na figura das autoridades que assistem à luta final. As figuras de autoridade são recebidas com muitos aplausos e assistem à luta de uma sala *vip*, acima das arquibancadas. Com rostos inexpressivos observam a luta se desenvolver, culminando com a vitória de Rocky. São retratados sempre em fortes sombras, de maneira enigmática e possuem quase nenhuma fala. Porém, no final do discurso de vitória, todos se levantam e aplaudem o americano. A cena, filmada em um plano geral, aparece como meio de mostrar que a vitória de Rocky e de seu país foi tão triunfal e impressionante que até as figuras mais carrancudas do regime soviético tiveram que ceder à pressão de aplaudir.

Figura 15: As autoridades observam Rocky discursando.



Fonte: Frame do filme *Rocky IV* (1985).

Figura 16: As autoridades aplaudem Rocky.



Fonte: Frame do filme *Rocky IV* (1985).

Porém, o inimigo tem uma representação mais amigável na figura do público que assiste à luta final. Com o desenvolver da luta, ao ver a perseverança e determinação, o público, inicialmente hostil a Rocky, começa gradualmente a perceber seu valor individual e sua força de espírito. O povo soviético que assiste à luta, acaba por se seduzir pelo ideal americano do homem determinado e idealista. No final, todos comemoram a vitória do protagonista. Até mesmo Drago se vê em certo momento, abandonando a ideia do coletivismo ao se rebelar contra a pressão do líder soviético, e direcionando a seguinte fala às lideranças soviéticas: “Eu luto por mim mesmo!”. Neste momento, a câmera muda a sua representação em relação a Ivan Drago e se posiciona em um ângulo abaixo, dando uma sensação de poder e superação ao personagem, que agora se livra das garras autoritárias do regime.

Figura 17: Drago se revolta.



Fonte: Frame do filme *Rocky IV* (1985).

A declaração de Rocky ao dizer que todos podem mudar, representa esta tentativa de criar um tipo de empatia ao povo soviético. O fato de o público “mudar de lado” parece bizarro e antinatural, mas isso funciona como meio de demonstrar que o modo de vida americano é superior e somente é necessário que o regime seja superado para que o povo soviético seja totalmente amigável. Neste momento de discurso, Stallone busca filmar em planos mais fechados, com o objetivo de mostrar o rosto das pessoas. Os rostos, antes inexpressivos, se tornaram mais amigáveis e exprimem sorrisos que comemoram a vitória do americano. Portanto, o filme acaba entendendo que o verdadeiro inimigo toma forma nas lideranças soviéticas, que se configuram como autoritárias.

Ao analisar esses pontos, é possível perceber como *Rocky IV* é um produto do seu tempo e de uma indústria que reflete os pensamentos e valores da sociedade em que está inserido, ou seja, no seu momento de produção, uma forte retórica antissoviética influenciava os ideais da comunidade. Sendo assim, esse longa se assume de certa forma como um discurso, como meio político-ideológico e Stallone, como diretor, entende que seu filme possui um viés. A produção escolhe seguir uma decupagem clássica, ou seja, maquiagem o seu mundo fabricado por meio das técnicas ilusionistas de montagem, seguindo uma continuidade lógica baseada na causalidade e efeito, baseando-se em um cinema hollywoodiano inspirado em mitos e arquétipos. Dessa maneira, na tentativa de apresentar um conflito simbólico contra a União Soviética durante o período da Guerra Fria, o filme acaba por cair em diversas concepções clichês sobre seu inimigo, provindas de tais arquétipos e mitos. Desse modo, Stallone confia no poder de convencimento da imagem, a qual exprime patriotismo através do *mise-en-scène* construído. Mesmo assim, o filme entende que em 1985, a Guerra Fria chegava a um ponto de reconciliação entre os dois

países. Portanto, a narrativa evolui para transmitir uma mensagem de reconciliação e entendimento entre os dois lados, sugerindo que, apesar das diferenças políticas, as pessoas podem encontrar um terreno comum e superar a hostilidade.

5.2 ANÁLISE DE *CREED II* (2018)

Após *Rocky V* (Rocky V, EUA, 1990, dirigido por John G. Avildsen) e *Rocky Balboa* (Rocky Balboa, EUA, 2006, dirigido por Sylvester Stallone) a franquia tomou novos rumos após o envelhecimento de Stallone e a aposentadoria definitiva do personagem de Rocky. Com o filme *Creed: Nascido para Lutar* (Creed, EUA, 2015, dirigido por Ryan Coogler), o filho de Apollo Creed, Adonis, se torna protagonista da franquia. Em *Creed: Nascido para Lutar* (2015), o público é apresentado a Adonis Johnson, o filho do falecido campeão de boxe Apollo Creed, interpretado por Michael B. Jordan. Adonis, que cresceu longe dos holofotes do boxe, busca seguir os passos do pai e se tornar um boxeador profissional. Para isso, ele procura a ajuda de Rocky Balboa, que agora está aposentado. Rocky inicialmente hesita, mas acaba concordando em treiná-lo. Enquanto Adonis se esforça para provar seu valor no ringue, ele também lida com questões pessoais e familiares relacionadas ao legado de seu pai. A trama se desenvolve mostrando o crescimento de Adonis como boxeador e como indivíduo, com Rocky ao seu lado, ajudando-o a enfrentar desafios e adversários. Após o sucesso do filme, a franquia recebeu uma sequência, *Creed II* (Creed II, EUA, 2018, dirigido por Steven Caple Jr.), lançada em 2018, que conta com o retorno do antagonista de *Rocky IV*, Ivan Drago, interpretado novamente por Dolph Lundgren.

Na sequência, após 3 anos, Adonis se torna campeão mundial de boxe. Como uma estrela mundial, Adonis pede sua namorada, Bianca (Tessa Thompson), em casamento e começa a pensar em mudar-se para Los Angeles e começar uma nova vida. Enquanto isso, Ivan Drago, um aposentado lutador de boxe que matou o pai de Adonis 33 anos antes, vê uma oportunidade para reganhar a glória que lhe foi tirada ao perder para Rocky em Moscou ao colocar seu filho, Viktor Drago (Florian Munteanu), para desafiar Adonis, que movido pelo sentimento de vingança aceita o desafio. Um dos pôsteres do filme dá destaque a esse conflito geracional, colocando os personagens de Rocky e Adonis diante de Ivan e seu filho, Viktor.

Figura 18: Pôster de *Creed II* (2018).



Fonte: Elo7³

Quando Rocky recusa aceitar treinar Adonis para o desafio, Adonis se sente traído e muda-se para Los Angeles. À medida que Adonis se ajusta em sua nova vida e se prepara para a luta contra Drago, ele descobre que sua esposa está grávida. Adonis recruta o filho de Duke (Wood Harris), antigo treinador de seu pai, para ser o seu treinador. Conturbado pelos últimos acontecimentos na sua vida, Adonis vai ao combate despreparado e acaba sendo gravemente ferido. No entanto, Viktor é desqualificado por acertar Adonis quando estava caído, mantendo assim ele como campeão mundial. Com isso, Viktor se torna extremamente popular na Rússia e começa a vencer várias lutas seguidamente, tornando-se um grande sucesso.

Com sua mente e ego destruídos, Adonis se torna cada vez mais desconectado de Bianca. Rocky retorna para ajudar Adonis a se recuperar e aceita treiná-lo para sua revanche contra Viktor, que está sofrendo um nível torturante de treinos pelo seu pai. Enquanto isso, Bianca dá à luz a uma garota que nasce com problema de surdez. Por outro lado, Viktor é constantemente pressionado pelo seu pai para reconquistar a sua honra, enquanto continua a provocar Adonis publicamente. Ivan se aproveita da atenção da mídia e de autoridades russas a fim de recuperar sua honra e seu espaço de “herói”. Em um jantar estatal, ele chega a encontrar sua ex-esposa e mãe de Viktor, Ludmilla, interpretada novamente por Brigitte Nielsen, que os abandonou depois da derrota para Rocky. Viktor

³ <https://www.elo7.com.br/big-poster-filme-creed-2-lo04-tamanho-90x60-cm/dp/F0DDB0> Acesso em 29 de junho de 2024

se demonstra raivoso com toda a situação e discute com seu pai por interagir com as pessoas que o abandonaram. Enquanto isso, Adonis, em mais uma sequência de treinamento, prepara-se para a luta.

A luta de revanche em Moscou é mais equilibrada e Adonis controla a luta. Adonis usa o fato de que Viktor costuma ganhar suas lutas por nocautes a seu favor e leva a luta para os próximos rounds. Adonis, apesar de ser nocauteado, levanta-se e desfere furiosamente golpes em Viktor. Ludmilla, que assiste, vai embora no meio do evento, decepcionada pela mudança de rumo da luta, o que deixa Viktor impactado emocionalmente. Ao notar isso, Ivan percebe finalmente que não pode mudar o pensamento daqueles que o abandonaram.

De volta a luta, Ivan acaba jogando a toalha e desiste da luta, assegurando que seu filho não acabe se ferindo mais ou até morto. Apesar de envergonhado, Viktor é reconfortado pelo seu pai que diz que está tudo bem perder. No ringue, Adonis comemora com sua esposa enquanto Rocky observa de longe. No fim, Viktor e Ivan continuam treinando na Ucrânia. Rocky viaja para Vancouver e reencontra com seu filho e conhece seu neto. Adonis visita o cemitério e faz as pazes com seu falecido pai e aceita o legado que tem que carregar.

Sendo lançado 33 anos após *Rocky IV*, *Creed II* é um filme que se comporta diferente em relação à sua abordagem política. Sua narrativa se entrelaça diretamente com o filme de 1985 com a presença dos personagens de Drago e sua esposa Ludmilla. Porém, vemos um tratamento diferente em relação a Ivan Drago. O filme deixa claro que após a derrota de Ivan Drago para Rocky Balboa em *Rocky IV*, a família Drago enfrentou o ostracismo em seu próprio país, evidenciado pela relação conturbada entre Ivan e Viktor com Ludmilla. Na cena do jantar na Rússia, fica clara a intenção do filme de dar um tratamento mais empático aos seus antagonistas. Quando Ludmilla chega ao jantar, Viktor se retira imediatamente e diz para Ivan que ela os abandonou após o fracasso na luta final no filme antecessor, ressentindo-a até hoje. A cena é apresentada com uma música tensa e com certa melancolia, com uma atuação diferente de Dolph Lundgren em relação a frieza do filme de 1985, exprimindo sentimento de frustração e tristeza, tornando o personagem mais empático ao público.

Figura 19: Viktor discute com Ivan.



Fonte: Frame do filme *Creed II* (2018).

Portanto, a figura dos inimigos, toma uma forma diferente no filme mais atual. A narrativa abandona o discurso do “nós” contra “eles” de seu predecessor, dando mais personalidade para os antagonistas da história. A figura do adversário ganha uma motivação pessoal para vencer a luta: recuperar a honra perdida. Fica claro a diferença de tratamento ao destacar as linhas de diálogo de Ivan Drago. No filme de 1985 ele possui pouquíssimas falas e é retratado por meio delas como um homem frio, cruel e quieto, possuindo apenas nove linhas de diálogo, restringindo-se a ser somente um obstáculo para o protagonista. No filme mais recente, quando sua relação com seu filho é expandida, o seu personagem se torna mais complexo e empático para o público. Na luta final, espera-se que o público não apenas comemore a vitória de Adonis, mas também que lamente a derrota da família Drago, o qual mais uma vez se vê abandonada por Ludmilla. O momento em que Ivan joga a toalha, confirma para a audiência que o personagem se importa mais com seu filho do que com a vitória, além de criar um paralelo com o filme de 1985, quando Rocky não joga a toalha para salvar Apollo.

Além disso, é importante destacar as cenas de Drago e sua equipe são reproduzidas em *Rocky IV*, sendo comumente apresentadas pela câmera sobre a perspectiva dos personagens americanos, seja quando ele é visto pela TV seja quando entra no ringue de boxe. Poucas são as cenas em que Drago aparece sem a presença dos personagens americanos. Nesses momentos, a câmera foca nas reações dos americanos que estranham a força e comportamento dos seus inimigos. Em *Creed II*, a perspectiva da câmera se torna mais semelhante à dos protagonistas, com planos que enquadram suas reações aos acontecimentos, suas ações e suas emoções, trazendo o arco dos antagonistas mais próximo do público. Esse arco definido pela busca da recuperação da honra e a eventual realização de que a relação familiar entre Ivan e Viktor é mais importante. Dessa forma,

sem a presença de um personagem americano, os antagonistas ganham cenas em que discutem e treinam, desenvolvendo suas personalidades e seus conflitos, igualando, de certa forma, o combate entre as duas partes.

Porém, como pano de fundo, ainda existe o perigo do controle estatal. Na mesma cena do jantar, a família de Drago finalmente está sentindo que está ganhando a sua honra de volta, quando é elogiado pelas autoridades russas. Viktor se indigna com isso dizendo que são as mesmas pessoas que o renegaram. Desse modo, o filme aborda as consequências políticas da luta de Ivan Drago contra Apollo Creed. A herança soviética é vista como terrível para a família de Drago, que é tratada como uma vítima. Mesmo o público sendo levado a torcer por Adonis, já que é o protagonista; ainda é possível possuir empatia pelo seu adversário, que tem seus próprios conflitos. Devido ao contexto político ser mais atual, o filme busca explorar a zona cinza do conflito, sem estabelecer uma relação pré-estabelecida de bem e mal, apelando assim para um público já não tão imerso neste conflito político.

Por meio da fotografia e coloração do filme, as diferenças entre a Rússia e Estados Unidos também se fazem aparentes. Segundo Heller (2012), a cor pode influenciar em padrões gravados no inconsciente das pessoas, ativando certos sentimentos. Entendendo isso, é possível perceber que geralmente a fotografia das cenas que se passam na Rússia é azulada, enquanto cenas que se passam nos Estados Unidos, regularmente carregam a cor laranja. Para Heller (2012), a cor azulada carrega consigo aspectos negativos como como introversão, tristeza, solidão, frio, enquanto a laranja transmite entusiasmo, alegria, diversão e amizade. Dessa forma, subjetivamente, o filme reforça a ideia da herança soviética com auxílio das cores; ficando aparente na sequência de treinamento, feita por meio da montagem paralela, quando há a intercalação entre a preparação dos dois lutadores.

Figura 20: Adonis se prepara.



Fonte: Frame do filme *Creed II* (2018).

Figura 21: Viktor treina com Ivan.



Fonte: Frame do filme *Creed II* (2018).

Contrapondo esse estabelecimento, a cena do jantar estatal na Rússia carrega consigo a cor laranja denotando ser um local em que os personagens da família Drago podem alcançar a felicidade ao recuperar a sua honra. Porém, nesta mesma cena, há uma forte presença de sombras escuras, principalmente nas costas dos personagens, denotando que por trás daquilo ainda existe algo obscuro.

Figura 22: Cena do jantar.



Fonte: Frame do filme *Creed II* (2018).

Figura 23: Sombra tomam as costas dos personagens.



Fonte: Frame do filme *Creed II* (2018).

5. 3 AS DIFERENÇAS NARRATIVAS ENTRE *ROCKY IV* E *CREED II*

Durante os filmes da franquia Rocky, a família desempenha um grande papel temático. Desse modo, a escolha de Adonis como novo protagonista é feita de forma natural por ser filho do antigo rival de Rocky. Em *Creed: Nascido para Lutar* (2015), o tema da família se torna importante, pois Adonis precisa carregar o peso de ser filho de Apollo. No início, ele até mesmo recusa o sobrenome de seu pai, ressentindo ser filho de um caso extraconjugal e pretende criar um novo legado. Em *Creed II* (2018), o tema da família ganha um novo contorno quando Adonis precisa lidar com as complexidades de se tornar pai. O tema da família ainda está presente no personagem de Viktor Drago, que busca a aprovação e reconhecimento de seu próprio pai e de sua mãe que o desdenha; e em Ivan Drago, que precisa decidir se reconhecimento é mais importante que a sua família. Além deles, também em Rocky, que busca reconciliação com seu filho no final. Dessa forma, o filme coloca em segundo plano o tratamento do contexto geopolítico presente em *Rocky IV* e busca se aprofundar em temas que mais refletem o público atual, como a importância da família e a superação sobre obstáculos.

Além disso, o personagem de Adonis representa algo diferente de Rocky na sua representação do “Sonho Americano”. Em *Creed: Nascido para Lutar* (2015), Adonis não precisa sair da pobreza, já que ele cresceu em um ambiente mais privilegiado após ser adotado pela viúva de Apollo, Mary Anne Creed. Apesar disso, ele luta para encontrar sua própria identidade e não viver à sombra do pai. A motivação de Creed se encontra no campo emocional, ele precisa provar que é digno do nome Creed, mas também quer se afirmar como um lutador independente do legado do pai. Portanto, a narrativa aposta em um desenvolvimento que está intimamente ligado à busca de autoconhecimento e autoaceitação. Já em *Creed II*, Adonis, ao ser pai, precisa lidar com a responsabilidade que traz um conjunto de desafios emocionais, incluindo o medo de não ser um bom pai e as preocupações sobre o impacto de sua carreira de boxeador em sua família. Adonis Creed personifica uma versão moderna do homem americano. Sua jornada de superação pessoal, trabalho árduo e sucesso profissional, combinada com sua luta interna por identidade e legado, reflete uma visão contemporânea do que significa alcançar o “Sonho Americano”. Ele representa a possibilidade de ascensão e realização, independentemente das adversidades, enquanto também incorpora as complexidades e desafios únicos da sociedade moderna.

Portanto, *Rocky IV* representa o “Sonho Americano” de maneira idealizada e grandiosa, focando na vitória heroica e na superação de um inimigo externo como símbolo do triunfo dos valores americanos. A narrativa é mais linear e está centrada em uma batalha épica que simboliza a luta entre os valores americanos e a ameaça percebida do exterior. *Creed II*, por outro lado, apresenta uma visão mais sofisticada e introspectiva desse mito, enfocando a luta pessoal e o legado familiar. A realização e o sucesso são abordados através de uma jornada pessoal e emocional mais complexa, refletindo uma visão mais contemporânea e realista das aspirações e desafios individuais.

Além disso, o filme também busca desenvolver seus antagonistas, que formam em seu arco, sua própria cadeia causal, de forma que suas ações são motivadas pelas emoções, produzindo determinados efeitos que conjuntamente com as ações de Adonis, desenvolvem a narrativa. Dessa forma, em uma perspectiva de uma narrativa clássica, a história se apoia no psicológico das emoções da família Drago, que tem um objetivo bem definido, mas que é impedido por Adonis. Estabelecem-se, portanto, duas perspectivas que se entrelaçam ao longo do filme, oferecendo uma visão multifacetada dos temas de legado, vingança e redenção, tornando ambíguo “o lado certo”.

Como dito por Furhammar e Isaksson (1976), almejando o sucesso de público, um filme produzido no sistema de Hollywood precisa se adaptar aos valores da sociedade. Nessa busca por uma narrativa mais adequada aos valores da atualidade, *Creed II* busca não representar os antagonistas estrangeiros como puramente mal, focando em uma representação mais complexa e empática. Além disso, também abandona o discurso patriótico de “nós” contra “eles” presente em *Rocky IV*. Com isso, Steven Caple Jr. escolhe focar a narrativa somente em temáticas de superação pessoal e na importância da família, temas mais bem quistos pelo público moderno. Porém, mais subjetivamente, ainda trabalha com temas de superioridade americana por meio da fotografia e com personagens que representam o governo russo e sua herança soviética, como Ludmilla.

Assim, as diferenças narrativas entre *Creed II* e *Rocky IV* refletem não apenas mudanças nas dinâmicas geopolíticas entre os Estados Unidos e a Rússia, mas também uma evolução na abordagem cinematográfica das narrativas. Enquanto *Rocky IV* optou por uma representação mais simplificada e estereotipada da rivalidade entre os dois países, *Creed II* se concentra em nuances emocionais e na complexidade das relações humanas, introduzindo uma ambiguidade moral entre os lutadores, ainda usando o boxe como uma metáfora para conflitos mais amplos.

6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Procurando finalizar este estudo, reiteramos principalmente o pensamento de Furhammar e Isaksson (1976) de que os filmes não podem ser considerados apenas como diversão ou arte. É preciso reconhecer que as produções cinematográficas refletem também as correntes e atitudes existentes numa determinada sociedade, ou seja, sua política. O cinema, portanto, não vive em um estado de inocência, sem ser afetado pelo mundo, possuindo também conteúdo político, consciente ou inconsciente, escondido ou declarado. Levando isso em consideração, observamos como a franquia *Rocky* se moldou em diferentes contextos políticos, afetando diretamente na representação dos antagonistas na narrativa.

Filmes populares como *Rocky IV* produzidos durante a Guerra Fria e em um contexto geopolítico específico apresentam em sua narrativa um discurso antissoviético. A trama busca caracterizar os seus antagonistas em uma representação maniqueísta em que eles são retratados como frios e cruéis. Além disso, também destaca fortemente as emoções, especialmente o patriotismo americano. Já na produção *Creed II*, mostra-se uma narrativa menos política, mas que ainda traz um legado com os personagens apresentados em *Rocky IV*. No entanto, os antagonistas são apresentados em uma visão mais empática e aprofundada, sem se basear inteiramente em um olhar estereotipado e político.

Ao se aprofundar nos filmes analisados, e destacar os elementos que os estruturam, foi permitido um maior entendimento entre a relação entre o cinema e a política, além de também se aprofundar no sistema industrial que os produziu. Mas é fundamental salientar que o caso de *Rocky IV* e *Creed II* são um dos exemplos em um universo muito maior de narrativas que evidenciam um discurso político influenciado pelo mundo externo. Essas narrativas políticas tomaram diversas formas ao longo da história em diferentes nações, sendo impactadas pelo contexto cultural, histórico e político em que foram produzidos.

Entendendo isso, compreendemos que o cinema é moldado pelo mundo ao seu redor, ou seja, sua política, portanto, pode ser usado em favor de interesses que podem ser, muitas vezes, nefastos ou mal-intencionados. Com base nisso, é preciso compreender que o público precisa cultivar um pensamento crítico em relação ao que está assistindo, não consumindo o conteúdo passivamente, aceitando o discurso exposto em uma linguagem cinematográfica envolvente. Nessa construção de um pensamento crítico, o entendimento do contexto político, histórico e cultural que o filme foi produzido se torna

fundamental, assim como a “alfabetização” em torno desta linguagem cinematográfica, entendendo como é construída e seus efeitos. Além disso, se faz necessário compreender o sistema em que o filme foi produzido, examinando como a indústria cinematográfica, incluindo estúdios e financiadores, pode influenciar o conteúdo e as mensagens dos filmes. Considerando, portanto, como a pressão comercial e a política afetam as escolhas criativas.

Indo além e em contraponto, é importante entender que o cinema muitas vezes dá origem a produções que desafiam a política externa, promovendo um discurso que pode ser visto como perigoso. Essas produções podem ser usadas como ferramentas de ativismo social e de mudança política, impactando o mundo material. Dessa forma, é importante entender como uma sociedade e o governo vigente reagem diante do lançamento dessas produções. Sendo assim, é significativo examinar se seus discursos são bem vindos na sociedade, se resultam em uma onda de boicotes ou se até mesmo são censurados pelo governo vigente. Nessa perspectiva de influência do mundo externo, forma-se uma interessante intersecção entre filmes que desafiam o pensamento predominante e os que o refletem, em que o primeiro se estrutura em contraponto à visão dominante, enquanto o outro busca usá-la em seu favor.

Finalizando, é importante lembrar que com o advento da fotografia, a imagem se tornou um forte meio de afirmação ideológica, devido ao seu poder de convencimento. Nesse entendimento, acreditamos que o estudo apresentado proporciona uma discussão sobre a construção narrativa dentro de produtos audiovisuais que possuam o intuito de expressar algum tipo de ideia ou pensamento, refletindo o mundo exterior, seja reafirmando ideias ou combatendo-os. Desse modo, acreditamos que esta pesquisa ganha relevância na formação do profissional de RTVI, sendo potencialmente um produtor de conteúdo, ao evidenciar como o cinema é impactado pelo mundo que o cerca; dessa maneira, possibilitando a compreensão dessa forma de mídia como parte integral da sociedade atual e também como crucial no entendimento da história moderna do homem.

REFERÊNCIAS

- ADAMS, James Truslow. **The Epic of America**. Simon Publications, 2001.
- ANDREW, Dudley. **As principais teorias do cinema**. Rio de Janeiro, RJ: Jorge Zahar Editor, 1989.
- BAZIN, André. **O que é cinema?**. São Paulo, SP: Ubu Editora, 2018.
- BORDWELL, David; THOMPSON, Kristin. **A Arte do Cinema: uma Introdução**. São Paulo, SP: Edusp, 2013.
- CAMPBELL, Joseph. **O herói de mil faces**. Rio de Janeiro, RJ: Pensamento, 2009.
- CHASE, Marylin. How Disney Propaganda Shaped Life on the Home Front During WWII. Smithsonian Magazine, 2022. Disponível em:
<https://www.smithsonianmag.com/history/how-disney-propaganda-shaped-life-on-the-home-front-during-wwii-180979057/>
- COSTA, Flávia. Primeiro Cinema. In: MASCARELLO, Fernando. **História do Cinema Mundial**. Campinas, SP: Editora Papirus, 2006.
- CREED II. Direção: Steven Caple Jr; produção: Irwin Winkler, Charles Winkler, William Chartoff, David Winkler, Kevin King-Templeton, Sylvester Stallone. EUA: Warner Bros. Pictures, 2018. 130 min.
- FARIA, Ricardo de Moura; MIRANDA, Mônica Liz. **Da Guerra Fria à nova ordem mundial**. São Paulo, SP: Contexto, 2003.
- FERRO, Marc. **Cinema e História**. São Paulo, SP: Paz e Terra, 1992.
- FURHAMMAR, Leif; ISAKSSON, Folke. **Cinema e Política**. São Paulo, SP: Paz e Terra, 1976.
- JUNG, Carl. **O Espírito na arte e na ciência**. Petrópolis, RJ: Editora Vozes, 2011.
- LaFeber, Walter. **Michael Jordan and the New Global Capitalism**. W. W. Norton & Company, 2002.
- LEITE, Sidney Ferreira. **O cinema manipula a realidade?**. São Paulo, SP: Paulus, 2003.
- POR QUE NÓS COMBATEMOS. Direção: Frank Capra e Anatole Litvak; produção: Frank Capra. EUA: United States Office of War Information, War Activities Committee of the Motion Picture Industry, 1942-1945. 417 min

PROPAGANDA. *In*: MICHAELIS, Dicionário Brasileiro da Língua Portuguesa. São Paulo: UOL, 2024. Disponível em: <https://michaelis.uol.com.br/moderno-portugues/busca/portugues-brasileiro/propaganda/> Acesso em: 22/08/2024.

ROCKY IV. Direção: Sylvester Stallone; produção: Irwin Winkler e Robert Chartoff. EUA: United International Pictures, 1985. 91 min.

SILVEIRA, Mariana; ALVES, Vágner. A Guerra Fria e o inimigo comunista nas telas de cinema norte-americanas dos anos 1980. **Diálogos**, v.22, n.1, p. 60 – 75, jul./2018. Disponível em: <https://periodicos.uem.br/ojs/index.php/Dialogos/article/view/43623>

VIRILIO, Paul. **Guerra e Cinema**. São Paulo, SP: Boitempo, 2005.

VUGMAN, Fernando. Western. *In*: MASCARELLO, Fernando. **História do Cinema Mundial**. Campinas, SP: Editora Papirus, 2006.

XAVIER, Ismail. John Ford e os heróis da transição do imaginário do western. **Novos Estudos**, São Paulo, v. 100, n. 1, p. 171-192, nov./2014. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/nec/a/hYHhgYQyL7fxKc6YQCRHfkw/?lang=pt>

XAVIER, Ismail. **O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência**. São Paulo, SP: Paz e Terra, 2005.