

UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA
“Júlio de Mesquita Filho”
FAAC FACULDADE DE ARQUITETURA ARTES E COMUNICAÇÃO

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO
MESTRADO EM COMUNICAÇÃO MUDIÁTICA

RAQUEL CABRAL

**ESTRATÉGIAS DA COMUNICAÇÃO
NO CINEMA PÓS-11 DE SETEMBRO –
*A legitimação da guerra***

BAURU/SP
Novembro/2006

UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA
“Júlio de Mesquita Filho”
FAAC FACULDADE DE ARQUITETURA ARTES E COMUNICAÇÃO

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO
MESTRADO EM COMUNICAÇÃO MIDIÁTICA

RAQUEL CABRAL

**ESTRATÉGIAS DA COMUNICAÇÃO
NO CINEMA PÓS-11 DE SETEMBRO –
*A legitimação da guerra***

Dissertação de Mestrado apresentada por **Raquel Cabral** ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação – Área de Concentração: **Comunicação Midiática, Linha de Pesquisa em Gêneros, Formatos na Cultura Midiática**, da Faculdade de Arquitetura, Artes e Comunicação da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” – *Campus* Bauru-SP, como requisito para a obtenção do Título de **Mestre em Comunicação Midiática**, desenvolvida sob a orientação do Prof. Dr. Maximiliano Martin Vicente.

BAURU/SP
Novembro/2006

DIVISÃO TÉCNICA DE BIBLIOTECA E DOCUMENTAÇÃO
UNESP - BAURU

Cabral, Raquel.

Estratégias da comunicação no cinema pós-11 de setembro : a legitimação da guerra / Raquel Cabral, 2006.

115 f.

Orientador : Maximiliano Martin Vicente.

Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual Paulista. Faculdade de Arquitetura, Artes e Comunicação, Bauru, 2006.

1. Comunicação. 2. Estratégia. 3. Cinema. 4. Política. I - Universidade Estadual Paulista. Faculdade de Arquitetura, Artes e Comunicação. II - Título.

UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA
“Júlio de Mesquita Filho”
FAAC FACULDADE DE ARQUITETURA ARTES E COMUNICAÇÃO

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO
MESTRADO EM COMUNICAÇÃO MIDIÁTICA

A Dissertação **ESTRATÉGIAS DA COMUNICAÇÃO NO CINEMA PÓS-11 DE SETEMBRO – A legitimação da guerra**, desenvolvida por **RAQUEL CABRAL**, foi submetida à Banca Examinadora como exigência para obtenção do **Título de Mestre em Comunicação Midiática**, junto ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação, na Área de Concentração em Comunicação Midiática, **Linha de Pesquisa Gêneros, Formatos na Cultura Midiática**, da Faculdade de Arquitetura, Artes e Comunicação – Universidade Estadual Paulista, *Campus* de Bauru-SP.

Orientador:

Prof. Dr. Maximiliano Martin Vicente

Doutor em História Social pela USP – Universidade de São Paulo
Instituição: Universidade Estadual Paulista – FAAC/Bauru-SP
Área de Pesquisa: Comunicação, História, Nova ordem internacional.

Banca examinadora:

Prof. Dr. Murilo César Soares

Doutor em Ciências da Comunicação pela USP – Universidade de São Paulo
Instituição: Universidade Estadual Paulista – FAAC/Bauru-SP
Área de Pesquisa: Comunicação, Propaganda, Retórica.

Prof. Dr. Sidney Ferreira Leite

Doutor em História Social pela USP – Universidade de São Paulo
Instituição: Universidade Metodista de São Paulo, UMESP, Brasil.
Área de Pesquisa: História, Cinema e Política.

BAURU/SP
Novembro/2006

Dedico este trabalho a todas as vítimas de guerras.

Agradecimentos

Agradeço aos familiares e amigos, que compartilharam comigo da fabulosa experiência de viver o cinema intensamente, diante dos filmes que assistimos.

Agradeço meu orientador, Prof. Max, por ter me acolhido como orientanda e por ter sido para mim, referência de todas as qualidades do que é ser um verdadeiro professor.

Agradeço à banca examinadora deste trabalho, pela especial contribuição do Prof. Murilo que desde a Qualificação pôde me apontar caminhos valiosos na construção dessa pesquisa. E na rica presença do Prof. Sidney, por ter aceitado o convite e cuja contribuição vem reafirmar a consistência da Análise Política, principalmente ao ver que nossas pesquisas dialogam.

Por fim, agradeço a UNESP-Bauru, através de seus professores, funcionários e amigos, por me receberem nos seus bancos escolares desde o Colégio, depois na Graduação e agora no Mestrado. Espero que como professora, eu possa devolver à sociedade, todo conhecimento e humanismo que a experiência na Universidade Pública me proporcionou.

A todos, meus sinceros agradecimentos.



“Guerra!

Esta palavra implica geralmente na subordinação de qualquer trabalho no campo da arte, especialmente de sua teoria e de qualquer trabalho de investigação, às necessidades bélicas. Os problemas da Cultura, da Estética e das Ciências Humanas são automaticamente deixados para último plano. Somente a guerra, com suas indústrias e atividades, permanece no centro das atenções.

Mas a guerra de nossos dias atuais não é uma guerra comum. É a guerra da humanidade emancipada e progressista contra os bárbaros.

Não é uma guerra por mercados, ou colônias, por novos territórios ou pela mera conservação de fronteiras. Essa guerra mundial supera estreitos objetivos.

Esta guerra visa todos os ideais da raça humana contra o tenebroso mundo da barbárie. [...]

Uma guerra cujo propósito final não é destruir e sim construir. Uma guerra para devolver o aspecto e a dignidade de seres humanos a esses povos oprimidos agora pelo plano fascista da dominação do mundo.

Tudo o que há criado o espírito do homem e o gênio das nações em milhares de anos, está ameaçado pela aniquilação total.

A magnífica resistência de homens e mulheres contra o fascismo prossegue debaixo da bandeira da cultura humana redimida, resguardando-a para o momento em que a Terra será libertada. Porque ao consagrar todas as nossas forças à luta contra os inimigos da humanidade, não devemos desistir do trabalho criador e da análise teórica. Eles também são fatores desta luta.”

Eisenstein, 1942.

RESUMO – ABSTRACT – RESUMEN

Resumo: Pensando nas sofisticadas estratégias da comunicação, que ora seduzem, ora inibem valores e legitimam ideologias, é que analisamos o cinema sob um ponto de vista político. Neste sentido, nos perguntamos: como estudar uma arte, que ao mesmo tempo em que é arte, é também um meio de comunicação? Acreditamos que, conhecer sua manifestação no interior das sociedades é também compreender como arte e política se relacionam, pautando e influenciando muitas vezes, o cotidiano das populações, no nosso caso, através de filmes e *trailers* de “guerra”. Assim, é que nossa pesquisa essencialmente qualitativa, interpreta o cinema: como espaço de mediação entre Cultura, Política, Mercado e Sociedade, um campo de batalha da Comunicação Social, que recria a guerra cinematográfica para discutir ou reafirmar valores que promovem e incentivam conflitos; para criticar posicionamentos políticos, para resistir à hegemonia nas suas mais diversas faces e quem sabe assim, vir a apontar os caminhos rumo a uma Cultura da Paz.

Palavras-chave: Comunicação. Estratégia. Cinema. Política.

Abstract: We analyze the cinema under a political a point of view when we think about high strategy of communications, which sometimes enchant or sometimes hinder values and became truth some ideology. This way, we ask ourselves: How study an art, which the same time is an art and also media? We believe on knowing this manifestation in the inner of societies is also understand how art and politic are related, they often show and flow into the daily life of the people, in our condition, this influence is through war films and war *trailers*. So, in our quality survey we explain the cinema like a space of meditation among culture, politic, market and society, a battle field of social communication, where rebuild a war of the cinema to discuss or to reaffirm values which promote and stimulate conflicts, criticize politics attitude , to resist to the hegemony in their different ways and who knows, point a way to a Culture of Peace.

Keywords: Communication. Strategy. Cine. Politics.

Resumen: Pensando en las sofisticadas estrategias de la comunicación, que por veces seducen y otras, inhiere valores y legitiman ideologías, es que analizamos el cine a partir de un punto de vista político. En ese sentido, nos preguntamos: ¿Cómo estudiar una arte, que al mismo tiempo en que es arte, es también un medio de la comunicación? Creamos que conocer su manifestación en el interior de las sociedades, es también comprender como arte y política se relacionan, pautando y influenciando el cotidiano de las poblaciones, en nuestro caso, a través de películas y *trailers* de “guerra”. Así es que nuestra pesquisa esencialmente cualitativa interpreta el Cine: como un espacio de mediación entre Cultura, Política, Mercado y Sociedad, un campo de batalla de la Comunicación Social, que recria la guerra cinematográfica para discutir o reafirmar valores que hacen la promoción y incentivan los conflictos, para criticar los posicionamientos políticos, para resistir a la hegemonía en sus más diversas facetas, y quien sabe así, llegar a apuntar los caminos rumo a una Cultura de la Paz.

Palabras claves: Comunicación. Estrategia. Cine. Política.

Sumário

INTRODUÇÃO

PARTE I – CINEMA: ESPAÇO DE MEDIAÇÃO ENTRE CULTURA, POLÍTICA, MERCADO E SOCIEDADE

1	Capítulo I – O sentido do cinema – seus significados para a comunicação e as implicações em sociedade	03
1.1	A sedução como processo emocional: a arte do convencimento.	08
1.2	Cinema e Comunicação: algumas estratégias emocionais.....	16
2	Capítulo II – O uso político do cinema	25
2.1	A história que inspira o cinema, o cinema que pauta a sociedade	28
2.2	Alguns usos políticos do cinema em “ <i>Triunfo da Vontade</i> ” na Alemanha Nazista e no “ <i>Star-System</i> ” de Hollywood.....	38

PARTE II – UMA ANÁLISE POLÍTICA DE *TRAILERS* E FILMES DE GUERRA PÓS-11 DE SETEMBRO

3	Capítulo III – O contexto de análise: um início de século marcado pela guerra cinematográfica e pelo “messianismo de mídia”.....	43
3.1	“Era da Emergência”.....	44
3.2	11 de setembro de 2001: o evento que inaugura o novo século..	54
4	Capítulo IV – <i>Trailers</i> e filmes legitimando os valores do novo século – Uma análise.....	63
4.1	Fase 1 – Mapa temático – filmes produzidos pela indústria cinematográfica norte-americana entre 2001 a 2005.....	65
4.2	Fase 2 – Análise Política aplicada aos <i>trailers</i> de cinco filmes de guerra (Entre 2001 a 2005)	71
4.3	Cruzada no cinema x “Cruzada contra o terrorismo” – uma análise de “ <i>Kingdom of Heaven</i> ”	98

CONSIDERAÇÕES FINAIS	107
-----------------------------------	------------

REFERÊNCIAS	111
--------------------------	------------

LISTA DE ANEXOS	115
------------------------------	------------

INTRODUÇÃO

Pensando na predominância que o audiovisual tem em termos de informação e sedução no mundo contemporâneo, é que focamos o cinema como objeto de estudo neste trabalho.

A partir de uma abordagem que vai desde uma análise de conjuntura do mundo contemporâneo, perpassando as estruturas produtivas da indústria do cinema diante dos conglomerados de mídia e entretenimento, queremos ressaltar a importância de estudar o cinema como campo de mediação entre Cultura, Política, Mercado e Sociedade, portanto como um fenômeno que interessa à comunicação.

A pertinência de uma análise crítica sobre o cinema, nos aponta a necessidade de compreender uma arte que, ao mesmo tempo em que é arte, também é um meio de comunicação. Com isso, subentendemos, que ele não apenas contempla sofisticadas técnicas artísticas, mas também, eficientes estratégias da comunicação, que buscam seduzir e persuadir o espectador, e é especialmente produzido com esta finalidade.

Por isso, na intenção de conhecer melhor essa configuração contemporânea da comunicação, é que privilegiamos a *Análise Política* de Douglas Kellner que utiliza concepções advindas da Economia Política, da História e da Teoria Social, para identificar as possíveis relações de um produto midiático com o seu contexto histórico. Esse método de análise nos auxiliará nas leituras dos produtos cinematográficos selecionados, procurando conferir um caráter *essencialmente qualitativo e interpretativo* para os dados de nossa pesquisa.

Traremos também a contribuição de alguns outros teóricos e pensadores que, em determinados posicionamentos se complementam. Para nós, a principal contribuição de Walter Benjamin e seu olhar para o cinema e para a comunicação, se referem ao seu entendimento sobre um cinema antes e depois da chamada “era da reprodutibilidade técnica”. Para ele, o cinema antes da “Indústria cultural” e da introdução das técnicas capazes de reproduzir uma obra de arte, podia ser compreendido como “ritual”, e depois, passa a ser uma “prática política”.

Outro pensador sobre o cinema é Gerard Betton, cuja principal contribuição para nossa pesquisa é em relação à sua compreensão sobre a estética. Para ele, a idéia de estética

e de beleza está intimamente ligada às épocas. As técnicas de uso da luz, da cor, de dilatação e contração do tempo no cinema, variam de acordo com a concepção estética de cada época. Portanto, estudar a estética em “determinado” momento histórico, é também conhecer e entender o pensamento individual e coletivo da sociedade “daquele” período.

Martín-Barbero, também traz uma importante contribuição para nosso trabalho a respeito de seus estudos sobre Cultura, Comunicação e suas relações com os processos de formação e de deslocamento de Poder. Para ele, os processos culturais que ganham dinamismo através dos processos criados pela comunicação, produzem um efeito inegável no campo político e social. Daí a importâncias dos estudos acerca da Comunicação, Cultura e Política.

Já, Marc Ferro, pesquisador das relações entre Cinema e História, complementa nossa pesquisa no que se refere à valorizar o elemento contextual no exercício de análise de determinada obra. Para ele, uma obra de arte ou um produto cultural, mantém uma íntima relação com o contexto histórico em que é pensado e produzido, e por isso, podem revelar componentes importantes a respeito de determinadas épocas e suas ideologias.

Por fim, ao reunir todos esses pensadores, entendemos que o ponto de convergência de seus posicionamentos e contribuições se dá no campo da Política. Para nós, todos eles apontam para uma questão de extrema importância na contemporaneidade, que é a nítida relação da Política ocupando um espaço de Mediação junto às esferas da Cultura, do Mercado e da Sociedade. Isso é particularmente importante quando queremos entender a forma como ela cria e sedimenta “laços” e também legitima valores.

Neste sentido, procurando conferir organização a estes pensamentos e discussões, dividimos o presente trabalho em duas partes. A primeira tem como objetivo introduzir as análises políticas, discutindo, inicialmente, no capítulo 1, questões que envolvem cinema e comunicação, e suas implicações na sociedade: como se manifesta, como atua, qual seu significado para as massas, suas estratégias que acionam mais a emoção que a razão das multidões.

No capítulo 2, abordaremos como isso tudo se relaciona com a Política. Para evidenciar essa relação, apresentaremos alguns exemplos do uso político do cinema na história, como ocorreu na Alemanha Nazista e ainda ocorre em Hollywood.

Já, na segunda parte, nos dedicamos às análises políticas de cinco *trailers* de filmes de “guerra” produzidos no mesmo período (de 2001 a 2005) pela indústria norte-americana de cinema. E finalmente, traremos a análise do filme “*Cruzada*” ou “*Kingdom of Heaven*” (2005) no qual pretendemos traçar algumas possíveis relações com o contexto histórico contemporâneo, num contraponto entre o filme e seu *trailer*.

Aliás, para justificar o recorte sobre o formato *trailer*, recaímos sobre a intenção de estudar um formato característico da publicidade cinematográfica, embora muito copiado também, por outras mídias e que resume em si mesmo, técnicas advindas da estética do cinema com as persuasivas estratégias retóricas da comunicação.

Diante disto, nos perguntamos: será que esse formato e técnica discursiva contribuem para a formação e aceitação de alguns valores, que nem sempre são tão agressivos e evidentes no próprio filme? Será que ele torna esses valores mais atraentes e por isso, os legitima?

Queremos com essas perguntas, visualizar quais as possíveis técnicas da comunicação utilizadas pelo *trailer* e qual delas predominam na maioria destes produtos. Com isso, acreditamos ser possível verificar os elementos técnicos ou estratégicos, pelos quais, o cinema torna mais atrativa uma mensagem, tornando-a mais aceita por parte do público em detrimento de outra.

No entanto, para esta tarefa, sentimos a necessidade de olhar ao redor de nosso objeto de estudo, procurando contextualizá-lo no tempo, a exemplo do que defende Kellner, (que privilegia o contexto), para que se possa chegar a uma Análise Política mais fiel possível de tais produtos culturais.

Com esta intenção, precedendo a apresentação dos *trailers* e do filme, no capítulo 3 faremos uma análise de conjuntura dos primeiros cinco anos do século XXI, surpreendentemente inaugurado com os atentados de 11 de setembro de 2001, em Nova York, período este denominado por alguns analistas de a “Era da Emergência”.

Dentre as questões que envolvem o próprio contexto deste período e das principais transformações sociais deste início de século, queremos refletir sobre as articulações da indústria cinematográfica de Hollywood, que envolvem grandes conglomerados de mídia, e que dominam a maior parte do entretenimento audiovisual no mundo.

No capítulo 4, depois de ilustrar essas observações e fazer as análises dos produtos selecionados, apresentaremos alguns dados a respeito da tendência de temas retratados nos filmes produzidos por essa indústria no mesmo período, através de um Mapa temático e de alguns gráficos que nos ajudarão a compreender a organização e a articulação comercial e política de uma das maiores indústrias do entretenimento mundial.

Na seqüência, traremos por fim, a *análise política dos trailers* dos cinco filmes de “guerra” que tiveram repercussão nacional e internacional, e iremos submetê-los a uma tabela de categorias previamente criada com a intenção de identificar alguns elementos comuns a todos eles, e que apontem as técnicas artísticas e as estratégias comunicacionais que adotaram. Através delas, é que queremos verificar o elemento político presente nestas obras, que ora apelam para a inspiração artística, ora para a persuasão publicitária e comunicacional para tornar suas ideologias mais atrativas.

Por fim, nos perguntamos a essa altura: com que intenção eles atuam de tal maneira? Meramente para vender um filme? Tamanha sofisticação contida em um formato, aparentemente simples e breve, mas de relevante eficácia, não poderia ser utilizado mais amplamente para outras finalidades, além da comercial?

Esta é a pergunta com que iniciamos essa jornada dissertativa e que justifica a escolha dos *trailers* especificamente de “guerra” para a análise: Por que não emprendermos as mesmas técnicas encontradas no *trailer* (estratégias de sensibilização e persuasão que ora inibem, ora divulgam valores), em produtos midiáticos, que privilegiem conteúdos mais éticos, democráticos e humanos?

Reconhecemos que a resposta para este questionamento, talvez não se encontre aqui nestas páginas; mas certamente através delas, essa pergunta comece a ser abordada pelos leitores deste trabalho.

B E N A F F L E C K

“Na primeira noite, eles se aproximam e roubam uma flor do nosso jardim, e não dizemos nada. ...”

THE STORY OF THE (1928)
BY (1911)

PEARL HARBOR

7 DE DEZEMBRO DE 1941. UMA ATUALIZAÇÃO HISTÓRICA DA ATUALIDADE SOBRE O ATUAL.

THE STORY OF THE (1928) BY (1911) PRESENTS AN ORIGINAL MOTION PICTURE "PEARL HARBOR"
CASTING BY MICHAEL BALLHAUS, COSTUME DESIGNER JIMMY HARRIS, HAIR AND MAKEUP BY JIMMY HARRIS, PRODUCTION DESIGNER JIMMY HARRIS
EXECUTIVE PRODUCERS MICHAEL BALLHAUS, STEVEN SODERBERGH, PRODUCED BY JIMMY HARRIS, WRITTEN BY JIMMY HARRIS, DIRECTED BY JIMMY HARRIS
CASTING BY MICHAEL BALLHAUS, COSTUME DESIGNER JIMMY HARRIS, HAIR AND MAKEUP BY JIMMY HARRIS, PRODUCTION DESIGNER JIMMY HARRIS
EXECUTIVE PRODUCERS MICHAEL BALLHAUS, STEVEN SODERBERGH, PRODUCED BY JIMMY HARRIS, WRITTEN BY JIMMY HARRIS, DIRECTED BY JIMMY HARRIS

illuminations.net

PARTE I

CINEMA: ESPAÇO DE MEDIAÇÃO ENTRE CULTURA, POLÍTICA, MERCADO E SOCIEDADE

Como estudar uma arte que, ao mesmo tempo, que é arte, é também um meio de comunicação? Como entendê-la em meio à complexidade em que se manifesta entre os anseios sociais de um mundo pós “Luzes”?

Será a emoção ou a razão que nos leva às salas de cinema em busca de diversão, informação, entretenimento ou conhecimento? Encontramos na obra cinematográfica um sentido para nossa realidade? Em alguns momentos, fazemos uso do cinema para explicar, imitar ou confortar nossas vidas?

São vários os questionamentos que nos motivam a olhar para um ponto de vista em que o cinema, dentre as várias análises e estudos já feitos, surge para nós como uma arena, palco de mediação de importantes questões que a comunicação há muito investiga. Cultura, Política, Mercado e Sociedade nos apontam apenas uma ponta do iceberg da discussão, que não se esgota aqui. O papel que o cinema adquiriu nas últimas décadas, não pode ser atribuído apenas à sua capacidade de entreter e divertir. Algo além disto tem despertado o interesse de outras áreas, além da Arte e da Cultura, e tem prestado um importante serviço às sociedades.

Em face de um mundo pós I e II Guerra vemos quão significativa foi a presença do cinema em meio ao angustiante cotidiano da guerra, da resistência e da desesperança. Na falta de pão, muitos homens, mulheres e crianças se alimentaram da magia que a imagem em movimento podia lhes dar, que a fantasia lhes fazia esquecer.

Por outro lado, muitos governos percebendo esse fascínio sobre as multidões, se apropriaram do cinema para seduzir e convencer a favor de suas ideologias, especialmente na segunda metade do século XX.

Na atualidade, em face do grande deslocamento do poder no mundo, poderíamos dizer que mais intensamente, no mundo pós- virada de século, ao invés de Governos ou Estados, são os grandes grupos de interesses que criam e sedimentam mercados, e para isso,

fazem uso de toda e qualquer estratégia de convencimento ideológico ou persuasão econômica.

Diante disso, nossa preocupação nessa primeira parte do trabalho, é discutir sobre estas relações que ora se opõem, mas por vezes, se complementam, agindo potencialmente, em nossas práticas sociais através do cinema, o que implica necessariamente, em compreender essa discussão, como uma das investigações possíveis da Comunicação Social.

Capítulo 1

O SENTIDO DO CINEMA – SEUS SIGNIFICADOS PARA A COMUNICAÇÃO E AS IMPLICAÇÕES NA SOCIEDADE

Eisenstein dizia que uma obra de arte verdadeiramente viva, distinta de uma produção sem vida, é aquela concebida dinamicamente, ou seja, pensada a partir de uma imagem, que faça com que os sentimentos surjam, cresçam, originem outros, enfim, vivam antes de tudo, no espectador.

O grande gênio da montagem cinematográfica defendia que a obra de arte, entre as mais dinâmicas, como um filme, às mais estáticas como uma pintura, só é viva, se conseguir imitar a vida real, se conseguir iniciar o processo de criação de imagens novas na consciência e nos sentimentos humanos, e por consequência, ordená-los, o mais próximo possível, daquelas imagens concebidas pelo autor.

Porém, para gerar uma imagem, a obra de arte deve contar com um método, que Eisenstein chamou de “cadeia de representações”.

Examinemos por exemplo, a figura geométrica de um relógio. Logo, ela fará surgir em nossa consciência, uma imagem que representa o *tempo*. Mas, há casos na cena de um filme, por exemplo, que o importante não é perceber a hora cronométrica do relógio, mas sim, experimentar todas as associações e sensações que determinada hora dele, pode evocar no espectador. Pode ser a representação da “meia-noite” como de a “hora fatal”, a “hora da morte”, a ansiosa espera de um encontro, enfim, uma hora *plena de sentido*.

O belo exemplo que Eisenstein cita em seu livro “*El sentido del cine*” (1974)¹, de *Bol Ami, de Maupassant*, mostra a técnica de um escritor que consegue “gravar na consciência e nas sensações do leitor, a qualidade emocional da meia-noite” (1974, p.25). A cena é aquela que George Duroy está no carro esperando Suzanne, que havia prometido sair com ele à meia-noite.

“Salió alrededor de las once, anduvo un rato, tomo un coche y se hizo conducir hasta la Plaza de la Concordia, cerca del Ministerio de Marina. De vez en cuando encendré un fósforo

¹ EISENSTEIN, Serguei. *El sentido del cine*. Buenos Aires: Siglo XXI Argentina Editores S.ª, 2ª ed., 1974.

para ver la hora en su reloj. Cuando advirtió que se aproximaba la medianoche, su impaciencia se hizo febril. A cada rato se asomaba por la ventanilla. Un reloj lejano dio las doce, luego otro más cercano, después dos a la vez, por último, uno muy distante. Cuando este dejó de sonar, pensó: ‘Se acabó. Es un fracaso. Ella no vendrá’. Sin embargo, había resuelto esperar hasta el alba. En estas cosas hay que ser paciente. Oyó dar el cuarto de hora, luego la media, y la menos cuarto, y todos los relojes repitieron ‘la una’ como lo habían hecho con la medianoche”. (EISENSTEIN, 1974, p. 25)

Neste trecho, o autor não se limitou a descrever a cena, mas nos obrigou a experimentar a sensação da meia-noite, fazendo com que em diferentes lugares, distintos relógios, batessem a “meia-noite”. Com isso, Eisenstein vai afirmar que as combinações das badaladas de todos esses grupos de relógios, estrutura-se em uma única sensação geral: a imagem da “meia-noite”. Isso só é possível, graças à técnica da montagem, que enfatiza o elemento emocional, mesmo que ele fuja à lógica real.

Por isso, o efeito principal desse angustioso soar de relógios em *Maupassant* é a notável acentuação da imagem emocional da hora funesta da “meia-noite” e não a simples informação de que são “doze horas”. Isso nos aponta, dentre outras questões, a ver o inegável efeito desta arte, que buscando essencialmente, o sentido da imagem, nos permite ter a experiência do sentido da representação.

“Si el objeto de *Maupassant* hubiese sido simplemente informar que eran las doce, difícilmente habría recurrido a tan pulido trozo literario. Recíprocamente, sin esta solución de montaje, cuidadosamente elegida, no habría logrado con tanta facilidad un **efecto emocional innegable**”. (EISENSTEIN, 1974, p. 26, grifo nosso)

O autor também cita a pintura de Leonardo D’Vinci em “*El Dilúvio*”, na qual o artista consegue sintetizar em detalhes a imensa “ópera poética” deste acontecimento bíblico. Para ele, nessa obra, Leonardo cumpre perfeitamente, não só a tarefa de pintar os detalhes, como também de delinear *a trajetória do futuro movimento da atenção sobre a superfície da tela*. A distribuição de detalhes em um quadro, sobre um plano único, supõe também o movimento dos olhos dirigido de um fenômeno a outro, com um sentido de “composição”, como faz a montagem.

Por suposição, compor uma cena no cinema, implica também, em criar um movimento, onde o olhar humano possa discernir os detalhes numa única ordem, determinada pela montagem. Essa, por sua vez, tem a tarefa de justapor as imagens separadas gerando a síntese do tema, do sentido da obra. Na realidade, Eisenstein vai afirmar que “Es la imagen que incorpora el tema” (1974, p. 31).

Pasando de esta definición al proceso creador, veremos que éste se cumple de la siguiente manera: Ante la visión interior, ante la percepción del creador, está en suspenso cierta imagen, encarnación emocional del tema. La tarea que se presenta es transformar esa imagen en unas pocas y básicas representaciones parciales, las cuales, combinadas y yuxtapuestas, evocarán en la conciencia y sentimientos del espectador, lector u oyente, la misma imagen general que estuviera en suspenso ante el artista creador. (EISENSTEIN, 1974, p. 31)

Diante destas concepções sobre a montagem no cinema, podemos concluir que a técnica cinematográfica ademais de bela, não é ingênua. Trata-se de uma arte complexa, pensada e planejada, a fim de suscitar no espectador, uma imagem que surja, que nasça a partir de elementos representativos separados, mas que são reconstruídos finalmente na percepção humana de quem assiste. Esse é o objeto final do esforço criador de todo artista. Conclui-se então, que se há uma intenção na prática desta técnica, há necessariamente, uma escolha. E se há uma escolha, há por suposição, uma ideologia.

Sobre esta concepção, Walter Benjamin², influenciado pelas idéias marxistas, via a técnica cinematográfica sobre uma perspectiva positiva, mesmo frente às críticas fervorosas da indústria cultural, que ganhavam destaque em sua época. Para ele, a reprodução e a popularização da arte, por meio da técnica, que se intensificava já em meados do século XX, representava a transformação que a função social da arte iria tomar mais à frente, rumo a uma função política.

[...] com a reprodutibilidade técnica, a obra de arte se emancipa, pela primeira vez na história de sua existência parasitária, destacando-se do ritual. A obra de arte reproduzida é cada vez mais a reprodução de uma obra de arte criada para ser reproduzida (...) Mas, no momento em que o

² BENJAMIN, Walter. **A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica**. São Paulo: Brasiliense, 1985.

critério de autenticidade deixa de aplicar-se à produção artística, toda a função social da arte se transforma. Em vez de fundar-se no ritual, ela **passa a fundar-se em outra prática, a política**. (BENJAMIN, 1985, 171, grifo nosso)

Como aponta Benjamin, outros teóricos também partiram para a mesma linha de reflexão. A preocupação com uma leitura política desta arte, aparentemente, inocente e muito bela, reúne componentes polêmicos, como ressalta o pesquisador norte-americano Douglas Kellner, da terceira geração dos Estudos Culturais. Ele propõe uma análise política dos “media” em camadas cada vez mais profundas; método que ele vai chamar de “*Estudo cultural multiperspectívico*” e o seu resultado é denominado “*Crítica diagnóstica*”.

[...] um estudo cultural multiperspectívico utiliza uma ampla gama de estratégias textuais e críticas para interpretar, criticar e desconstruir as produções culturais em exame. O conceito inspira-se no perspectivismo de Nietzsche, segundo o qual toda interpretação é necessariamente mediada pela perspectiva de quem a faz, trazendo, portanto, em seu bojo, inevitavelmente, pressupostos, valores, preconceitos e limitações. Para evitar a unilateralidade e a parcialidade, devemos aprender como empregar *várias* perspectivas e interpretações a serviço do conhecimento. (KELLNER, 2002, p. 129, grifo nosso)³

O método proposto por Kellner, consiste em traçar o máximo de dimensões políticas e ideológicas em perspectivas como, por exemplo, perspectiva estrutural, formal, de gênero, psicanalítica, e outras mais que forem necessárias, sobre os produtos culturais. Desta forma, na intersecção das várias perspectivas, estará evidenciada a maior probabilidade de uma leitura mais consistente sobre o texto midiático, no nosso caso, o cinematográfico.

O método é necessariamente histórico e dialético, e nos permite percorrer a dinâmica da produção destes textos culturais, desde a sua concepção, planejamento, produção e distribuição.

Como o próprio Kellner (2001, p.163) ressalta, o método da “*Análise política*” se utiliza da história e da teoria social para analisar textos culturais, e faz uso destes mesmos textos, para elucidar tendências, conflitos, possibilidades e anseios históricos. Trata-se de um estudo cultural contextual, cuja leitura através de textos e do próprio uso da história

³ KELLNER, Douglas. **A cultura da mídia – estudos culturais: identidade e política entre o moderno e o pós moderno**. Bauru-SP: EDUSC, 2001.

para ler estes mesmos produtos culturais, já havia sido empregado por Theodor Adorno e Walter Benjamin na década de 60, via análise da indústria cultural. Já o desenvolvimento da “crítica diagnóstica” é empregado pela primeira vez pelo próprio Kellner e Ryan em 1988.⁴

Cada método crítico tem seus pontos fracos e fortes, seus clarões e pontos cegos. As críticas feitas com base na ideologia marxista sempre foram fortes na contextualização histórica das classes e fraca na análise formal, sexual, racial; o feminismo é excelente na análise dos aspectos sexuais, mas às vezes, ignora questões de classe, [...]; o estruturalismo é útil na análise da narrativa, mas tende a ser excessivamente formal; a psicanálise convida à hermenêutica da profundidade e à articulação do conteúdo e dos significados do inconsciente, mas às vezes, ignora a determinação sociológica dos textos e dos indivíduos. Portanto, quanto mais métodos críticos como esses tivermos, maiores serão as probabilidades de produzir leituras críticas, reflexivas e multilaterais. (KELLNER, 2001, p. 131)

Por essa razão, é que propomos utilizar neste trabalho, essencialmente, a contribuição de Kellner através de seu método da Análise Política com algumas contribuições de outros autores, que por hora, possam complementar seu pensamento.

Contudo, Kellner chamou esta análise de “*Análise política da mídia*”, porque fatalmente, se chegam aos elementos políticos estruturantes do sistema produtivo cultural de uma obra, e esta revelação interessa à comunicação, por ser ideológica, revelando interesses e intenções veladas, através da sedução no discurso midiático, da retórica.

⁴ KELLNER, Douglas & RYAN, Michael. **Câmera Política: The Politics and Ideology of Contemporary Hollywood Film**. Bloomington: Ind. Indiana University Press, 1988.

1.1 A SEDUÇÃO COMO PROCESSO EMOCIONAL

A retórica no cinema se dá em vários sentidos e âmbitos, como por exemplo, através do domínio do tempo, que é um exemplo das mais notáveis performances do cinema. “Descontinuidade, câmera lenta, aceleração, inversão da escala do tempo, todas essas trucagens – que só o cinema permite – têm um inestimável valor educativo, científico, filosófico, humorístico e artístico” (BETTON, 1987, p.17)⁵. Este fenômeno belo e simples, que consiste em variar a orientação temporal, interrompendo-a, alongando-a, encurtando-a e até mesmo, invertendo-a, é o *extraordinário* do espetáculo narrativo.

Estudar o cinema sob o ponto de vista político, como sugere Kellner (2003) e geopolítico como já apontou Barreto (1999)⁶, nos motiva a olhar para a história na busca por algumas respostas às prerrogativas que nos mostram, como o cinema foi se estruturando durante os anos e chegou ao que é e representa para nós hoje.

Parece-nos relativamente fácil, aceitar que preconceitos e crenças individuais alterem nossa forma de ver o mundo. No entanto, pode ser mais difícil entender que os meios tecnológicos com os quais interagimos e estamos inseridos, façam o mesmo, ao filtrar nossa percepção de espectadores, e por conseqüência, influam também em nossa compreensão do mundo através das representações, as quais, toda a mídia se utiliza. Segundo Macluhan (1985)⁷, ambos os processos são semelhantes, pois funcionam como “janelas” por onde atravessa o nosso olhar e, inevitavelmente, nossa percepção e interpretação de mundo, são de alguma maneira, influenciados.

Castells (1999)⁸, afirma que, uma das maiores mudanças em razão da experiência do homem moderno com a tecnologia reside nas relações sociais, que em decorrência dessa influência perceptiva, passam de verticais para uma maior tendência à horizontalidade, principalmente, com o uso da Rede.

⁵ BETTON, Gerard. **Estética do cinema**. São Paulo: Martins Fontes Editora, 1987.

⁶ BARRETO, Luiz C. **A geopolítica da Cultura**. Revista Cadernos do Terceiro Mundo, nº 210. Rio de Janeiro. Ed. Terceiro Milênio, 1999.

⁷ MACLUHAN, Marshall. **Visão, Som e Fúria**. São Paulo: Brasiliense, 1985.

⁸ CASTELLS, Manuel. **A Sociedade em Rede – A Era da Informação: Economia, Sociedade e Cultura**. São Paulo: Ed. Paz e Terra, 1999.

Nisso, o cinema também se encaixa, com a própria digitalização, que como enfatiza Maciel e Parente (2003)⁹, tende a criar uma experiência nova entre homem, obra de arte e percepção. Nesse sentido, eles definem o termo “*Ciberpercepção*”, para conceituar essa nova forma de mediação do homem contemporâneo com o cinema, através da tecnologia.

Ciberpercepção é a antítese do túnel da visão ou do pensamento linear. É tudo ao mesmo tempo, percepção da multiplicidade de pontos de vista, extensão de todas as dimensões do pensamento associativo, o reconhecimento da transitoriedade de toda experiência, a relatividade de todo conhecimento, a impermanência de toda percepção. (MACIEL & PARENTE, 2003, p. 34)

Contudo, voltando ao pensamento de Eisenstein tal como foi apresentado, a respeito dessa imagem, na qual, todo artista concentra esforços para fazê-la nascer no espectador, deduzimos que há de fato, no cinema, uma intenção de seduzir.

Por consequência, se a sedução é uma prerrogativa do cinema, logo, estudar os mecanismos e a estrutura da retórica do próprio cinema, é pois, importante área de investigação da comunicação social, já que antes de ser uma arte, ele é um meio de comunicação e se constitui como uma importante forma de expressão da sociedade.

Martín-Barbero dedica parte de sua investigação às relações entre a cultura social e a política. Para ele, é preciso olhar para as questões que envolvem as expressões culturais de uma sociedade e sua relação com a política. Mais que objetos de políticas, a comunicação e a cultura constituem hoje, um campo primordial de batalha política: o estratégico cenário que exige que esta mesma política recupere sua dimensão simbólica – sua capacidade de representar o vínculo entre os cidadãos, o sentimento de pertencer a uma comunidade.

Para ele, somente a política é capaz de sedimentar tradições, embora, o mercado também o tente. A lógica de valores do mercado, implica em trocas puramente formais, sem contudo, engendrar o *sentido* que tanto a coletividade busca.

É, porém neste espaço de mediação entre Política, Mercado e Sociedade que a Cultura tem seu protagonismo, de forma a fazer-nos entender que todos os valores de uma

⁹ MACIEL, Kátia. & PARENTE, André. **Redes sensoriais – arte, ciência e tecnologia**. Rio de Janeiro: Contra Capa Livraria, 2003.

sociedade são transmitidos, ensinados e veiculados nesta esfera, e de alguma maneira, pode gerar um processo de reflexão, de resistência e/ou de transferência de poder.

Se falar de cultura política significa levar em conta as formas de intersecção das linguagens e culturas na constituição de atores e do sistema político, pensar a política a partir da comunicação, significa pôr em primeiro plano os ingredientes simbólicos e imaginários presentes nos processos de formação de poder. O que leva a democratização da sociedade em direção a um trabalho na própria trama cultural e comunicativa da política. (MARTÍN-BARBERO, 2003, p. 15)

Para Martín-Barbero, cuja essência de sua pesquisa teórica, baseia-se numa solidariedade histórica sobre o estudo da cultura em diferentes sociedades, com especial ênfase, na América Latina, é preciso pensar a dominação como um processo de comunicação. É preciso mudar o lugar das perguntas, inverter os olhares, desfazer-se do pensamento de que a tecnologia é hoje, o “grande mediador” entre as pessoas e o mundo, quando na verdade, ela tem sim, um papel importante, mas na “...transformação da sociedade em mercado, e deste em principal agenciador da mundialização (em seus muitos contrapontos e sentidos)” (MARTÍN-BARBERO, 2003, p. 20).

Contudo, ainda é preciso ir além e ver como a cultura contemporânea está fazendo uso da tecnologia no social, recriando “novas maneiras de estar juntos”, seja através de comunidades na Internet, seja por meio de emissoras de rádio e TV, seja pela música de rua, como o rap e o funk, ou ainda, pelo cinema trazendo-o de forma física e intelectual para mais perto das massas. Isso pressupõe que de fato, estamos vivendo um momento na história, em que cultura, política e comunicação, nunca estiveram tão próximos, nem se diluíram tanto um no outro.

Neste sentido, voltando ao assunto da sedução que toda arte busca e que pressupõe a existência de um discurso verbal ou não-verbal persuasivo ou livremente estético, olhamos para duas peças da comunicação, ambas, produtos do cinema: de um lado, o FILME - obra completa que integra elementos discursivos mais coesos e cuja narrativa busca transmitir uma mensagem mais plena e cheia de sentido; do outro lado, o *TRAILER*, um instrumento da publicidade contemporânea, utilizado não só pelo cinema, mas por outras medias, que utilizam essa forma de “edição de fragmentos” para resumir uma obra maior e tentar atrair a atenção do espectador. O *trailer* concentra em si mesmo, os componentes de uma

estratégia retórica de forma explícita, cuja narrativa (que ao contrário do filme, não busca a coerência discursiva, tampouco, lógica), tem o objetivo de transmitir uma mensagem de forma rápida, efetiva e imperativa, portanto, exige o uso concentrado de estratégias de sedução, bem mais que o próprio filme.

Queremos analisar ambos sobre dois pontos de vista: o *estético* e o *ideológico*, entendendo estas esferas de análise numa dinâmica de inter-relação, em que quase sempre caminham juntas. E, por não serem dimensões involuntárias, ou seja, por serem dotadas de técnicas aprimoradas para atingir um fim, as chamaremos de *estratégia estética (ou retórica)* e *estratégia ideológica (ou política)*.

Buscamos discutir a leitura política deste formato (*trailer*) que dialoga simultaneamente com a arte (através da estética) e com a comunicação (através da retórica), e de como esses componentes se relacionam com os estudos em torno da Economia Política, algo que nos remeterá a analisar os mecanismos de atuação da política e do mercado nas sociedades contemporâneas, através de produtos culturais, fazendo uso de técnicas artísticas e publicitárias para seduzir e conquistar mercados. Isso nos aponta, dentre outras questões, sobre a tendência da aproximação entre cultura e mercado, intensificada nas últimas décadas.

Nosso foco irá se concentrar no método de análise destes formatos, o que pressupõe nossa concentração nos estudos a respeito da PRODUÇÃO cinematográfica, e não propriamente na RECEPÇÃO destes mesmos produtos por parte do público, como o faz Martín-Barbero, embora ele seja para nós, uma referência teórica no que se refere às suas concepções sobre cultura, política e hegemonia.

A intenção é fazer uma análise de conteúdo reflexiva da técnica de “edição de fragmentos” adotada pelo formato (*trailer*), que é largamente utilizada, não só pela publicidade cinematográfica, mas inclusive, por outros meios de comunicação: como a TV, que faz uso desta técnica de síntese, para anunciar sua programação; ou os telejornais para anunciar as notícias que serão apresentadas, a Internet através dos POP-UP’s para anunciar produtos, divulgar outros sites; ou ainda como faz a primeira página do jornal impresso, que com suas manchetes, tentam atrair o leitor para o conteúdo das próximas páginas; a capa das revistas, que condensam informações quase sempre chocantes, atraentes e sintéticas, na intenção de despertar o interesse do leitor para comprá-las. Enfim, a nosso

ver, são muitos os exemplos da adoção desta técnica que mistura de certa forma, informação e publicidade, a fim de seduzir o público.

Embora não tenhamos encontrado o registro de outras pesquisas sobre este objeto de estudo, (o *TRAILER* de cinema ou “*MOVIE PREVIEW*” propriamente dito), nosso interesse se deu no momento em que vimos sua transformação e evolução no tempo, para um modelo e estruturação na contemporaneidade, muito mais sofisticada, concisa, com uma linguagem menos direta do que era, por exemplo, nas décadas de 60 e 70, e bem mais profissional.

É sabido que hoje, as empresas que comercializam e distribuem filmes, investem muito na produção de *trailers* para sua publicidade, e até compram espaços e tempos das salas de exibição, que são destinados, justamente, para a publicidade cinematográfica. Trata-se de um grande mercado, inclusive porque o cinema é hoje, um dos meios que mais exigem investimentos, um dos mais caros e por necessitar de maior estrutura e tempo para produção.

Em geral, os *trailers* não são produzidos pelos mesmos diretores do filme. Muitos declaram nem reconhecerem seus filmes nos *trailers* publicitários, já que são releituras, re-interpretações, novos olhares sobre a obra. É fato também, que eles muitas vezes, criam tamanhas expectativas, o que gera em alguns casos, frustrações na hora que se assiste o próprio filme, pois o *trailer* tem mesmo a função de seduzir, o que nem sempre é suprida com a obra inteira. Neste sentido, ao analisar um filme, procuraremos avançar no sentido de verificar como a mensagem contida nos *trailers* nem sempre se encontra nos seus próprios filmes.

Contudo, não podemos e não queremos aqui, afirmar que a grande maioria do público se veja seduzida por um *trailer*. Pode ser que muitos nem se sintam atraídos ou não gostem. Por isso, só poderemos ter uma noção a respeito da receptividade destes formatos, quando realizarmos uma pesquisa de recepção propriamente. Tarefa essa que não será realizada neste trabalho, que apenas se deterá em iniciar o debate sobre o tema.

Neste sentido, entretanto, será necessário fazermos algumas observações e considerações a respeito do cinema como um todo, para chegarmos na especificidade do *trailer* num momento posterior. Inclusive, a respeito das estratégias estéticas e ideológicas do cinema, visto a partir da análise de um *trailer*, (que é a síntese da narrativa do filme), mesmo se tratando de um discurso retórico fragmentado, já que não contempla estruturas

textuais conexas, tampouco coerentes (início, meio e fim), sua *objetividade subjetiva* e sua eficácia sobre a emoção humana – princípios da publicidade – parecem compensar toda sua irracionalidade. Pode até ser, que um indivíduo não se sinta plenamente envolvido por um *trailer*, contudo, como já dissemos há pouco, o que nos interessa nesse trabalho, é que o *trailer* de fato, é especialmente feito para este fim – para seduzir o espectador, característica esta que veremos ser demonstrada neste trabalho com a análise política dos filmes selecionados..

Aliás, sobre isso, Chalita (1998, p. 16)¹⁰, assumindo o pensamento de Aristóteles a respeito da retórica, no seu trabalho a respeito da investigação da sedução no discurso utilizado por advogados e juristas nos tribunais do júri, ao analisar alguns filmes que retratavam tais situações, chegou à conclusão, de que:

A sedução é um processo emocional – não ocorre por vias do raciocínio puro, da demonstração. O discurso do sedutor não se fundamenta puramente em argumentos lógicos, recorre a artifícios retóricos e visuais a fim de envolver e comover. (ARISTÓTELES apud CHALITA, 1998, p. 16)

Já a persuasão, de significado similar, mas com uma tênue diferenciação para os comunicadores, sugere um maior envolvimento do raciocínio e da argumentação: “Persuadir, significa levar convicção ao ânimo de alguém. Portanto, persuadir constitui um processo racional.” (CHALITA, 1998, p. 16)

Para o autor, seduzir o espectador de um filme, assim como o jurado de um tribunal, vai além do que foi dito. Seduzir significa em certo sentido, “desvirtuar”, “tirar alguém de um caminho pré-estabelecido”. O discurso sedutor não respeita padrões da lógica formal. Diante daquele que se pretende seduzir, ele se atém fundamentalmente aos sentidos e aos sentimentos, “tira-o do caminho que ele havia estabelecido para si e o conduz pelo caminho desejado, aquele que provocará certos sentimentos, que o levará ao seu universo” (CHALITA, 1998, p. 16).

Isso para nós, explica um pouco sobre a intencionalidade de um *trailer*, já que ele é a publicidade de um filme, e tem a finalidade de conquistar o público, apostando na expectativa que pode ser gerada para levá-lo à ação de *assistir o filme*, ou seja, de alguma

¹⁰ CHALITA, Gabriel. *A sedução no discurso – O poder da linguagem nos tribunais de júri*. São Paulo: Max Limonad, 1998.

maneira, faz exatamente o que Chalita afirmou há pouco, “tira-o de seu caminho e o convida a outro”. Cabe ao espectador sentir-se suficientemente atraído a tal ação ou não.

Sem dúvida nenhuma, uma pesquisa de recepção nos apontaria as respostas referentes a estas observações, em especial, se um *trailer* chega a nos influenciar de forma significativa ou não. Contudo, pesquisas sobre filmes publicitários, já realizadas, provam que há um nível de efeito inegável no público que assiste, evidente que com diferenças de indivíduo para indivíduo, especialmente quando observadas inúmeras variáveis, como: gênero, faixa etária, grau de escolaridade, nível econômico, etc.

Entretanto, como também já dissemos, nossa atenção se concentrará em iniciar a discussão com enfoque apenas na PRODUÇÃO do *trailer* e do filme, principalmente, ao verificar que todas essas observações anteriores, relacionam-se diretamente com a proposta de Kellner, no que se refere à coerência da Análise Política nas leituras de produtos culturais midiáticos, pois sua aplicação na análise de filmes, já foi provada e utilizada por Kellner em vários momentos em várias obras cinematográficas, contudo, a análise sobre *trailers* será uma novidade. Todavia, sendo ele (o *trailer*), uma edição de fragmentos do discurso cinematográfico e publicitário, tal procedimento, para nós, além de aplicável, torna-se importante, já que as evidências ideológicas de um discurso retórico, estão em grande número, submersas no texto seja ele artístico ou publicitário, cuja essência continua sendo ideológica, como afirma Chalita (1998, p. 76): “Se no passado, a arte do convencimento decidia o destino das civilizações, no presente, a sua importância é incontestável, porque o homem continua a fazer história e a envolver-se com as tramas do poder”.

Com base nisso, Betton (1987, p. 07), pesquisador francês de cinema, refletiu sobre a função política que o cinema adquire diante da sua arte de representar a realidade: “Deduz-se que a realidade é não apenas complexa em sua infinita diversidade, mas que ela é, além disso, movente. Seria então possível captá-la?”.

Pensando nisso, e vivendo numa época de inúmeras concepções ideológicas e mudanças desconexas, a sociedade contemporânea, embora resistente a alguns tradicionalismos, passou a adotar um certo relativismo em suas concepções a cerca de si própria e do mundo. “As imagens passam a ser cada vez mais conceituais e os textos cada

vez mais imaginativos” (FLUSSER, 2002)¹¹, E assim, nossas leituras tornaram-se mais complexas e menos dicotômicas.

Olhamos para os produtos culturais e para a humanidade de forma filtrada, e nada nos garante que o que vemos afinal, é o real. Julgamos e interpretamos segundo nossas experiências pessoais e coletivas.

Independentemente das experiências técnico-científicas que ampliam nossas faculdades sensoriais ou compensam diferenças, resta compreender o que está além do realismo, a imaginação, a intuição que permite sentir, pressentir, adivinhar, [...]. Parece que não podemos conhecer as coisas de modo absoluto, só conhecemos as aparências, os fenômenos. (BETTON, 1987, p.08)

No decorrer dos grandes períodos históricos da humanidade, Benjamin, nos diz que há uma constante modificação na percepção da coletividade humana, em relação ao seu modo de sentir e perceber os fatos e a arte, a partir de sua existência particular e histórica. “A forma orgânica que a sensibilidade assume – o meio no qual ela se realiza – não depende apenas da natureza, mas também da própria história” (BENJAMIN, 1985, p.214).

Há em todas as artes uma parte física, que não mais pode ser vista e tratada como o era antes, que não mais pode ser subtraída à intervenção do conhecimento e do poderio modernos. Nem a matéria, nem o espaço, nem o tempo, são, há cerca de vinte anos, o que sempre haviam sido. É de se esperar que tão grandes novidades transformem toda a técnica das artes, agindo assim sobre a própria invenção e chegando mesmo, talvez, a maravilhosamente alterar a própria noção da arte. (BENJAMIN, 1985: 214)

Os homens, situados em um momento histórico específico, percebem as transformações sociais do seu tempo de forma única, e as expressam segundo sua compreensão do mundo daquele momento.

Diante disto, Benjamin faz uma observação a respeito da Indústria Cultural, dizendo que dentre os *mass media* da época, o que desempenha de forma mais qualitativa, a tarefa de “contar”, compreender e representar o mundo como se fosse real, é o cinema, e seu melhor agente é o filme. “A adequação da realidade às massas, bem como a conexa

¹¹ FLUSSER, Villèn. **Filosofia da caixa preta**. Rio de Janeiro: Relumê-Dumará, 2002.

adequação das massas à realidade, constituem um processo de eficácia ilimitada, tanto para o pensamento quanto para a intuição” (BENJAMIN, 1985, p.216).

1.2 CINEMA E COMUNICAÇÃO: ALGUMAS ESTRATÉGIAS EMOCIONAIS

Como analisa Baitello Jr. (2006)¹², o mundo das imagens criou um ambiente onde a sua “reprodutibilidade técnica”, acompanha o ritmo da mobilidade alucinante dos “media”, assim como a lógica publicitária do *trailer*, que gera uma sobrecarga de imagens, produzindo uma espécie de “repetição da informação” – princípio bastante enfatizado por Goebbels na Alemanha Nazista com o objetivo de persuadir os indivíduos a favor de um tema.

As faculdades receptivas das massas são muito restritas e seu raciocínio é débil. Por outro lado, esquecem rapidamente o que se lhe diz. Sendo assim, toda propaganda eficaz deve confinar-se a algumas coisas essenciais e simples, que, na medida do possível, devem ser expressas em fórmulas estereotipadas. Estes slogans *devem ser repetidos persistentemente até que o último dos indivíduos tenha conseguido captar a idéia que lhe foi apresentada.* (...) A propaganda não diz respeito à verdade em geral, mas a verdade tal como ela é interpretada pelo propagandista. A propaganda não deve investigar objetivamente a verdade e, na medida em que isso é favorável à parte contrária, não se deve seguir as regras teóricas da justiça; deve-se apresentar somente o aspecto da verdade favorável à sua posição. (JOSEPH GOEBBELS – Ministro da Propaganda nazista)¹³

Por outro lado, Baitello Jr. parece compreender essa *técnica da repetição incessante* da qual a publicidade e a propaganda fazem uso, de forma a atribuir-lhe um caráter hipnótico, diferente de Goebbels que o entende como alienante.

Essa repetição é sedativa e hipnotizante e por isso, gera dependência. Gerar dependência significa criar déficits. Criar déficits equivale a criar vazios. Quanto mais imagens, mais vazio. E quanto mais vazio, mais imagens. Esta, a lógica dos “media” : criar vazios. Harry Pross e Dieter Wyss já haviam descrito o fenômeno como “criação de déficit emocional”. Pross fala mesmo em “media como droga”, Malena Contrera qualifica o fenômeno como “obesos anêmicos”, Boris Cyrulnik escreve sobre a “captura sensorial visual” que hipnotiza e imobiliza, ao contrário da captura sensorial olfativa, tátil, gustativa. (BAITELLO JR, 2006, p.11)

¹² BAITELLO JR, Norval. **As núpcias entre o nada e a máquina: algumas notas sobre a era da imagem.** Disponível em <http://paginas.terra.com.br/arte/dubitoergosum>. Acesso em 16/03/2006.

¹³ SIMON WISENTHAL CENTER. **Nazismo alemão:** Disponível em <<http://www.wiesenthal.com/>>. Acesso em: 31/052003. **Citações de J. Goebbels.**

Com isso, podemos deduzir que há algo no formato *trailer* que está a serviço da sedução, e que antes de nos envolver pela “repetição hipnótica” ou pelo “excesso sedativo”, ou seja, pela forma como enfatiza determinadas cenas, conceitos e valores, de que fala Baitello Jr, nos seduz pelo seu discurso retórico.

Isso nos prova que Goebbels em algum aspecto, tinha uma conduta refinada no que se referia à mensagem, público e sedução. De fato, em relação à sua teoria da “repetição alienante”, poderia estar equivocado, pois a ação aí entendida não é a de gerar *alienação* no público, julgando-o como “massa de manobra” facilmente induzida; mas sim de proporcionar a experiência da “hipnose comunicativa”, fenômeno este que Baitello Jr. remeteu, lembrando os vários termos denominados pelos teóricos que já o estudaram. Esse fenômeno, segundo ele, levaria o público apenas a uma predisposição em colocar, um maior tempo de sua atenção, para aquela determinada mensagem que está sendo transmitida, podendo ser aceita ou não ao final. O que pressupõe ainda, uma avaliação desta mesma mensagem por parte do indivíduo. Na verdade, trata-se de dois procedimentos distintos e eles não se excluem.

Todavia, sabemos que Goebbels excluindo suas considerações a respeito da “manipulação”, tinha um pensamento e um comportamento diante dos meios de comunicação, bastante avançado para a época, e ele conseguiu, de alguma maneira, conquistar uma boa parte do público alemão, principalmente, através do rádio e do cinema. E ainda é considerado o pai de toda propaganda política pós-guerra até os dias de hoje.

Porém, voltando ao nosso estudo, devemos considerar que a estrutura discursiva de um *trailer* é totalmente diferente da estrutura de uma obra completa, como o filme, por exemplo. Portanto, teremos que buscar enfoques e olhares diferenciados para a análise de um em relação ao outro e trazer à tona, as possíveis contribuições que as inúmeras pesquisas sobre o próprio cinema, já levantaram.

Entendemos porém, que a adoção de um método para a leitura deste formato, no nosso caso, a Análise Política de Kellner, não exclui a influência que a nossa época, que o nosso tempo, que o pensamento contemporâneo, podem dar ao nosso olhar. Sabemos que vivendo num momento histórico, onde o contato diário com produções culturais que privilegiam a mensagem direta, objetiva, embora transmitida de forma subjetiva, nos

permite aceitar com mais naturalidade tal complexidade. Contudo, sabemos da sua dificuldade e é por isso, que consideramos importante o seu estudo.

A idéia de beleza parece variar de acordo com as latitudes, com as épocas e mesmo com os indivíduos. As estéticas provêm do hábito, da educação. Divergem a ponto de as dizermos contraditórias. Cada cultura propõe insidiosamente ao homem inclinações inconfessadas, que ele considera naturais mas que vêm da história ou da escola. O mundo sensível sempre é captado através de uma tela que influi sobre nosso modo de ver as coisas, sugerindo preferências secretas que, em princípio, excluem-se. (BETTON, 1987, p. 91)

No *trailer*, que em geral, aposta na *câmera rápida* para a maioria das cenas, sua característica mais marcante é a de provocar efeitos cômicos ou vibrantes, mesmo em cenas mais dramáticas, como nos filmes de Chaplin, nas comédias mudas. Esse efeito pode produzir no espectador um rebaixamento da *tensão psíquica*, uma diminuição da *gravidade sensorial*. Além disso, a *câmera rápida* também pode ser usada para provocar outra sensação psicológica precisa, a da *experiência metafísica*, como vai explicar Betton (1987, p.19): “A aceleração do tempo vivifica e espiritualiza. A *câmera lenta* mortifica e materializa. Passa-se, portanto das aparências materiais às aparências espirituais ou vice-versa (...) por simples contrações ou extensões do tempo”.

A *câmera lenta* é largamente utilizada para ressaltar a queda da força gravitacional. Ela também provoca, muitas vezes, “a adesão completa do espectador, um recuo de sua consciência acompanhada de reações afetivas diversas: mal-estar, angústia, tristeza, nostalgia, exuberância imaginativa, etc, e às vezes, psicomotoras - atividade onírica” (BETTON, 1987, p.18).

O *trailer*, por ser uma narrativa resumida, quase sempre utiliza elipses e contrações temporais. Supre partes e tempos fracos da ação e enfatiza cenas marcantes. Assim como ...

[...]provoca freqüentemente um maior impacto sobre o espectador. É possível traduzir então, com o máximo de intensidade, emoções e sentimentos violentos inesperados. O plano de corte, que permite interromper a ação sem qualquer problema para retorná-la posteriormente, é largamente utilizado para contrair o tempo.(BETTON, 1987, p.25)

Essa estratégia também reforça a intensidade temática e dá a entender algo sem que seja necessário apresentá-lo diretamente.

O mesmo acontece com o espaço espaço, como explica Betton:

Nunca antes do cinema, foi nossa imaginação forçada a um exercício tão acrobático de representação do espaço quanto aquele a que nos obrigam os filmes em que se sucedem ininterruptamente primeiros planos e *long shots*, tomadas ascendentes e descendentes, normais e oblíquas, segundo todos os ângulos possíveis. (BETTON, 1987, p.28)

Assim como na dimensão temporal, o espaço filmico é vivo, relaciona-se com a narrativa, tem valor dramático ou psicológico, uma significação simbólica. Ainda para Betton, tem também um valor figurativo e plástico e um considerável caráter estético.

A iluminação é um cenário vivo e quase um 'ator'. Cria lugares, climas temporais e psicológicos, cria estética. Assim como as linhas, as formas e as cores, a luz pode produzir efeitos sobre a sensibilidade de nossos olhos, mas também sobre nossa sensibilidade como um todo. (BETTON, 1987, p.55)

Através do jogo de luzes, que diante de um cineasta, ganham valores expressivos, o espectador pode perceber sensações e sentimentos agradáveis ou não, belos ou repulsivos, conforme o cineasta deseja.

Para Betton (1987, p.55), “a iluminação serve para definir e moldar contornos e planos dos objetos, para criar a impressão de profundidade espacial, para produzir uma atmosfera emocional e mesmo certos efeitos dramáticos”.

A luz ambiente (geral e difusa) cria um ambiente psicológico geral, enquanto a luz dirigida e contrastada permite efeitos dramáticos precisos.

A representação em preto-e-branco em alguns filmes, é justificável quando se pretende ressaltar efeitos psicológicos. Na verdade, como defende Betton (1987, p.59), é difícil imaginar um mundo colorido, quando o que se pretende mostrar é um mundo pesado, sensorial, uma abordagem realista das coisas. Como acontece na bela seqüência do filme “*A lista de Schindler*”, do diretor Steven Spielberg, no momento em que é lido a lista.

Betton observa que, “precisamente por ser o mundo colorido em demasia, a cor paradoxalmente apaga o que é, atenua a luz, os contrastes: ela suaviza, ou melhor, absorve os fragmentos de sensualidade de que os objetos são feitos”.

Alguns cineastas, compreendendo que momentos de grande intensidade psicológica, mesclam-se com outros de distensão e felicidade, tentaram com sucesso, introduzir a cor, ou combiná-la com o preto-e-branco de forma permanente ou não, como nos filmes

contemporâneos: “*Sin City – a cidade do pecado*” (2005) do diretor Robert Rodriguez e Frank Miller, com participação de Tarantino, e o francês “*O fabuloso destino de Amelie Poulain*” (2001) do diretor Jean-Pierre Jeunet. É fato que, a cor pontualmente destacada em meio ao preto-e-branco, insinua sensações precisas como: violência, paixão, solidão, repúdio, tristeza, etc. Por isso, se constitui como técnica precisamente estratégica.

É fato também que, o cineasta pode explorar as nuances de cores e suas tonalidades mais quentes ou mais frias, com finalidades estéticas, como acontece no filme “*Kingdom of Heaven (Cruzada)*” (2005) do diretor, Ridley Scott.

Entretanto, para Betton, o que importa bem mais que as cores, é seu dinamismo, suas relações na continuidade e sua transformação gradual em outras cores.

Deste ponto de vista, elas podem ser trabalhadas e interpretadas em função do que o autor deseja expressar. Sabemos hoje, que é indiscutível a existência de ligações entre as sensações visuais e entre a cor e seus estímulos, que se relacionam com o tato, paladar, olfato e até a audição.

Os perfumes, as cores e os sons se correspondem. [...] Essas associações de sentidos (sinestésias) e correspondências sensoriais, essa idéia da correspondência universal, já cara aos românticos [...] Sinestésias e correspondências sensoriais são fenômenos intuitivos ou de ordem afetiva: daí a dificuldade de extrair suas regras gerais, ou ao menos, certas relações rigorosas, equações matemáticas que poderiam interferir na elaboração de um filme. (BETTON, 1987, p.63)

O fenômeno da sinestesia, já conhecido no cinema, nos remete a pensar também dentre outros elementos, na estética do material sonoro que ele conquistou com o passar do tempo, e que evoluiu muito com a inserção dos diálogos e da música. O som tem a responsabilidade de criar uma atmosfera, dar mais expressão ao filme, e a facilitar a compreensão da narrativa. É um complemento da imagem.

Não há regras para o acompanhamento musical na narrativa fílmica, sendo uma questão de sensibilidade e gosto. No entanto, deve harmonizar-se com as imagens e diálogos. A palavra, que deve ser o menos abundante possível, tem o seu lugar, imediatamente após a ação.

O filme mudo, como comenta Betton (1987, p.38), constituía-se um universo privado de som, o que explica os muitos simbolismos que compensavam esta deficiência. A imagem destituída de um dos seus componentes principais (o som), podia se limitar a um

papel expressivo, psicológico ou dramático na narrativa, mas devia necessariamente, exercer a função descritiva e explicativa da cena fazendo uso de vários elementos, como o emprego de sobre-impressão, primeiros planos e montagens; justamente porque é possível ouvir não só com os ouvidos. Na realidade, todos os sentidos participam do ato, assim como todo corpo e todo espírito.

Com o advento do som no cinema, permitiu-se dar mais autenticidade, além de credibilidade material e estética das imagens. Ele assegura, como aponta Betton, a unidade orgânica do filme. Até mesmo, o silêncio ganha realismo e significação com o som.

Edgar Morin como lembrou Betton (1987, p.39) observa que: “O cinema mudo já representava o silêncio, mas o sonoro pode traduzi-lo por ruído, enquanto o mudo traduzia o silêncio por silêncio. O mundo colocava em cena, o silêncio. O sonoro concede-lhe a palavra”. O domínio da palavra e o som na narrativa fílmica, podem provocar determinadas e previsíveis reações no espectador, como por exemplo:

- *uma sobreposição de sons e imagens (som e imagem indicando a mesma informação simultaneamente)* – reforçam e condicionam. É a chamada combinação redundante em que a atenção do receptor é condicionada e concentrada. O risco é a saturação ou rejeição por parte do espectador;
- *uma combinação complementar* - é usada freqüentemente nos documentários, por seu caráter didático, tem o objetivo de informar e descrever – neste caso, som e imagem comentam-se reciprocamente, cada uma delas, sendo uma parte da informação. O receptor é mais ou menos, passivo. O risco é se a mensagem for longa ou prolixa demais;
- *uma combinação contraditória* – o som principal e a imagem têm conteúdos opostos, a informação está num segundo nível de leitura – o receptor é estimulado a dirigir sua atenção e imaginação (efeito choque), o risco é o contra-senso na interpretação já que são solicitados do receptor, dois sentidos perceptivos diferentes, simultaneamente.

Os grandes mestres da “não-coincidência”, da dissociação entre som e imagem, que foi chamado de “Contraponto Orquestral” foram entre outros, Eisenstein, Pudovkin e Alexandroff, no *Manifesto dos Três* em 1928.

Conforme observa Betton, os melhores efeitos do cinema são os que alternam a imagem de um ser e o som produzido por ele, por oferecer ao receptor, uma leitura dialética e contra-pontual.

No cinema, o que deve prevalecer não é nem o significado nem a significação, mas a passagem gradual e contínua do ‘não-significado ao significado’, do emocional ao intelectual, através de uma significação sempre contingente. [...] Ao se passar da linguagem dirigida aos olhos à linguagem dirigida aos ouvidos, passa-se do não significado ao significado, acionando-se primeiro, a afetividade do receptor, e só depois a sua inteligência. (BETTON, 1987, p.42)

Um belo exemplo do uso da voz na narrativa fílmica é a famosa seqüência de Aldo Vergano em “*Il sole sorge ancora*”, quando um padre em pleno campo de concentração nazista, está para ser executado. O padre então começa a recitar uma ladainha e algumas pessoas começam a responder “*Ora pro nobis*” em latim. Em seguida, pouco a pouco, mais pessoas entoam a mesma resposta até que, se percebe toda a multidão, num extraordinário e comovente “crescente”, pedir em coro que “Deus olhe por eles”. É possível, com esse movimento sonoro, sentir a revolta do povo, embora, estejam num espaço mítico, velado no enquadramento da imagem. O poder ameaçador da multidão torna-se um símbolo sonoro, porque não podemos vê-la, mas sentimos sua presença.

Não vamos ao cinema para escutar música. Só pedimos que ela nos ‘explique’ as imagens, mas que lhes acrescente uma ressonância de natureza especificamente diferente. Não lhe pedimos que seja ‘expressiva’ e que acrescente um sentimento ao das personagens ou do diretor, mas que seja ‘decorativa’ e que acrescente seu próprio arabesco àquele que a tela nos propõe. Finalmente, que ela se liberte de todos os seus elementos subjetivos, que nos torne fisicamente sensível o ritmo intenso da imagem, sem que para isso, queira traduzir seu conteúdo sentimental dramático ou poético. (BETTON, 1987, p.49)

Desta maneira, para Betton, a música deve reunir qualidades como objetividade, despojamento, neutralidade no plano sentimental, para que ela sustente o conteúdo plástico da imagem com um material sonoro ‘impessoal’. Quanto mais ela se apagar atrás da imagem, mais chances terá de abrir novos horizontes para si.

Por essa mesma razão, a música e o som no *trailer*, traduzem o ritmo, a cadência narrativa e dão o tom emotivo necessário à expressão.

O cinema é essencialmente movimento, observa Betton. Assim como os movimentos de câmera, o próprio cenário é mais um protagonista, sem deixar que ele roube a cena, mas revelando tudo ao espectador.

[...] devo ver *tudo*, mas minha atenção deve se voltar a todo instante para aquilo que é *o mais importante*. Isto, porém, *só pode* ser revelado pela própria ação, pois é ela que dirige meu olhar. Se, portanto, ela me guia, não posso mais escolher livremente. Na verdade, o espectador é *sempre* atraído, numa imagem, por aquilo que atinge, plástica ou dramaticamente, o máximo em significação. (BETTON, 1987, p.52)

Assim, no *trailer*, o jogo de objetos e seus significados, está situado em meio a um ambiente complexo, evidenciando o movimento e a natureza técnica e elaborada desta linguagem artística e específica no mundo do cinema.

Todavia, realizar uma análise crítica e política do cinema como queremos, além de requerer um estudo focando o próprio objeto de análise, exige ainda como observa Kellner (2003), um olhar sobre o contexto em que este objeto está inserido. Conduta bastante adotada pelos teóricos dos Estudos Culturais.

Como se vê, hoje temos um arranjo social mais complexo do aquele apontado por Benjamin na década de 60. Contudo, parece que algumas questões continuam valendo para o mundo do século XXI.

Dentre outras coisas, isso também nos revela que em meio à multiplicidade de vozes de uma narrativa fílmica, há bem lá no fundo, um uníssono discurso de uma ideologia dominante, que pelo menos, naquela obra, naquele momento, como nos afirmou há pouco Eisenstein, tenta suscitar uma única imagem cheia de sentido, plena e emocional, na consciência do espectador, esperando que ela seja, a mais próxima possível daquela idealizada pelo diretor do filme.

Partindo de um referencial marxista, Benjamin conseguiu identificar, por exemplo, o exato momento em que o nazismo e o fascismo se apropriaram dos meios de comunicação em favor de suas ideologias. Essa aproximação dos *media*, especialmente o cinema, com as forças políticas, é para nós, o ponto de debate no próximo capítulo.

7 INDICAÇÕES AO OSCAR®

- Melhor Filme - Melhor Diretor - Melhor Ator - Melhor Fotografia
- Melhor Roteiro Adaptado - Melhor Montagem - Melhor Figurino

A MÚSICA FOI SUA PAIXÃO. SOBREVIVER FOI SUA OBRA-PRIMA.



PALMA DE OURO CANNES

2 INDICAÇÕES AO GLOBO DE OURO:
MELHOR FILME E MELHOR ATOR

... Na segunda noite já não se
escondem; pisam as flores,
matam nosso cão,
e não dizemos nada. ...

ALAIN SARDE E ROBERT BENMUSSE AFRESCARAM

O PIANISTA

"Oscar Palácio"

UM FILME DE ROMAN POLANSKI

ADRIEN BRODY

THOMAS KRETSCHMANN

FRANK FINLAY MAUREEN LIPMAN EMILIA FOX ED STOPPARD JULIA RAYNER JESSICA KATE MEYER
produzido por ROMAN POLANSKI ROBERT BENMUSSE ALAIN SARDE roteiro ROBERT BENMUSSE baseado no livro de Wladyslaw Szpilman música ROBERT
SZILAR produção de arte ALAIN SARDE direção de fotografia RYAN REPPENHART edição HENRI DE LUZE casting CLOUTIERE FOX
co-produtores GUY DE LOUVEZ produções executivas RENE BRASSEY PATRICK MCGONNIGLE TIMOTHY ROBERTS
companhias associadas: EP PRODUCTIONS PRODUCTIONS FILMS (SU) (EP) (BR) (AR) (RU) (FR) (IT) (ES) (PT) (GR) (UK) (US) (CA) (AU)
© 2002 POLANSKI SARDE & BENMUSSE AFRESCAM PRODUCTIONS (FR) (BR) (AR) (RU) (ES) (PT) (GR) (UK) (US) (CA) (AU)
FILM (FR) (BR) (AR) (RU) (ES) (PT) (GR) (UK) (US) (CA) (AU)

www.fox.com

FOX

www.fox.com

www.europtafilmes.com.br

www.fox.com



Capítulo II

O USO POLÍTICO DO CINEMA

Durante a Segunda Guerra, o cinema já se caracterizava como um sistema diferenciado de conhecimento e entretenimento. Era o espetáculo de som e imagem num único canal, diferente da cultura letrada vivenciada pela humanidade. Todavia, tratava-se de uma nova experiência social, uma nova maneira de ver e filtrar a realidade. Um modo diferente de viver e buscar uma identidade, e por meio dela, sua inserção na coletividade social. Com isso, ele ganhou popularidade.

O historiador Marc Ferro (1992)¹⁴, a exemplo de Kellner, analisando o cinema durante a Segunda Guerra, viu também que o filme é uma fonte documental. Entendia-o como um revelador ideológico, político e social de determinada sociedade e de seus interesses explícitos ou implícitos, segundo as sutilezas das imagens e da narrativa fílmica. Já que as pessoas buscavam essa experiência, de forma a viver uma espécie de imaginário coletivo contra o triste cotidiano da guerra.

Essa concepção é aproveitada por Kellner em sua análise política, já que privilegia o contexto:

[...] ler politicamente a cultura da mídia significa situá-la em sua conjuntura histórica e analisar o modo como seus códigos genéricos, a posição dos observadores, suas imagens dominantes, seus discursos e seus elementos estético-formais incorporam certas posições políticas e ideológicas, e produzem efeitos políticos. (KELLNER, 2003, p.76)

Ferro também acreditava que o filme precisa ser abordado não apenas como obra de arte, mas como um objeto de estudo, um produto que vale por aquilo que testemunhou, no que também coincide com Kellner (2003, p.76):

Ler politicamente a cultura também significa ver como as produções culturais da mídia reproduzem as lutas sociais existentes em suas imagens, seus espetáculos e sua narrativa (...) o modo como as lutas da vida diária e o mundo mais amplo das lutas sociais e políticas se expressam no cinema

¹⁴ FERRO, Marc. **Cinema e História**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.

popular, que, por sua vez, sofre uma apropriação e exerce efeitos sobre esses contextos.

No entanto, para Santos (2005)¹⁵, pesquisadora brasileira sobre o audiovisual, um *filme*, pelo seu alto custo produtivo, é uma criação que deve pertencer à coletividade; pois é especialmente feito para ela. Por esse motivo, acreditamos também que é particularmente difícil excluir o caráter de obra de arte que o filme se utiliza para revelar a história do mundo.

Quanto a isso, Kellner parece fazer uma classificação distinta para filmes, considerados populares e os de qualidade artística. Contudo, isso não fica muito claro na sua obra. Todavia, ele dialoga com as idéias de Benjamin (1985), a respeito do novo espaço em que a função artística do cinema ocupou com a reprodutibilidade técnica, ou seja, o espaço da prática política.

Ferro (1992) ainda percebeu ser indispensável analisar outros elementos como a narrativa, o cenário, o texto, as relações do filme com o autor, a produção, o público, a crítica e o regime político, quando queremos investigar o contexto histórico em que um filme é produzido. Ele compreendeu que além da obra, também há uma essência – a realidade histórica que ela representa e suas implicações sociais, culturais e políticas.

Para este autor, desde que o cinema se tornou uma arte, seus pioneiros passaram a intervir na história com filmes, documentários ou de ficção que desde sua origem, sob a aparência de representação, doutrinam ou glorificam. (SANTOS, 2005)

Esta colocação é importante se queremos compreender o contexto histórico do filme no momento de seu nascimento, e nas futuras releituras feitas a partir dele, sempre contextualizado pela realidade social e visão de mundo da época em que é lido ou revisitado.

Partindo disto, e entendendo que o cinema possui modos de expressão que tem sua especificidade própria e domínios técnicos singulares, seria ilusão imaginarmos que a

¹⁵ SANTOS, Andréa Paula. **O audiovisual como documento histórico: questões acerca de seu estudo e produção.** Disponível em <http://www.mnemocine.com.br/pesquisa/pesquisatextos/andrea1.htm>, acesso em 17/01/2005.

prática dessa linguagem é, inconscientemente, inocente. Precisamos compreender os limites e as fronteiras nas quais, o espectador se vê fascinado e quase sempre, emocionado.

No cinema, as relações entre visível e invisível, a interação entre o dado imediato e sua significação tornam-se mais intrincadas. A sucessão de imagens criadas pela montagem produz relações novas a todo instante e somos sempre levados a estabelecer ligações propriamente não existentes na tela. A montagem sugere, nós deduzimos. As significações se engendram menos por força de isolamentos (...) mas por força de contextualizações para as quais, o cinema possui uma liberdade *invejável*. É sabido que a combinação de imagens cria significados, não presentes em cada uma isoladamente. (SANTOS, 2005)

Para Ferro, uma questão fundamental é situar o audiovisual no contexto, em que ele foi produzido e nos diferentes contextos históricos em que é recebido. E isso influencia Kellner fortemente na construção da Análise Política. Por isso, esta é uma pista de partida para a investigação da nossa proposta de pesquisa, já que o autor afirma que as imagens podem ser lidas de diferentes maneiras e mesmo inversamente, em dois momentos distintos da história. Neste sentido, fica claro a importância de delimitarmos um recorte histórico neste trabalho, passo este, que daremos mais adiante.

2.1 ARTE E POLÍTICA – A HISTÓRIA QUE INSPIRA O CINEMA, O CINEMA QUE PAUTA A SOCIEDADE

Outra questão polêmica a respeito do caráter político que o cinema adquire, está explicitamente registrado na produção do *filme-documentário*. Ferro (1992), ressalta que ele é o mais bem-elaborado “discurso da sobriedade”, porque revela geralmente, a espectadores que não testemunharam os fatos abordados em sua narrativa, a versão cuja escolha ideológica vai contar.

[..]o documentário aparece como um pálido reflexo do discurso instrumental dominante na nossa sociedade. Os filmes de ficção ‘refletem’ nossa cultura e essa imagem ‘espelhada’ é fundamental, determinando a própria definição do que é o cinema. O documentário também pode vir a fazer isso, mas freqüentemente ‘distorce’ o reflexo.(SANTOS, 2005)

O *documentário* possui a responsabilidade de descrever e interpretar o mundo da experiência coletiva, assim como outros discursos sobre a construção do real, como os temas da família, política, educação, leis e nação.

Ferro (1992) também evoca Benjamin para afirmar que a imagem está a serviço da ideologia dominante como espetáculo e distração. Santos (2005) lembra Vertov, que entendeu “[...] ser o filme um processo ativo de construção social, incluindo a construção de pontos-de-vistas de uma consciência materialista-histórica”.

Aí talvez resida o sentido que Benjamin quis dar ao cinema quando disse “[...] o filme é pois, a mais perfectível das obras de arte” (BENJAMIN, 1985, p.174). E segundo Santos (2005), é através da *distração* oferecida pela arte, que a percepção dos indivíduos mobiliza-se ou não, apropria-se ou não das representações culturais imersas nas questões históricas do documentário. Com isso, o mesmo documentário pode ser veículo de “fascínio”, que simultaneamente ao ato de informar e ilustrar a história, também atua de forma estratégica sobre o pensamento crítico. Talvez exista um espaço interessante para a atuação de artistas e comunicadores, na produção de filmes-documentários comprometidos com a história e com o bem-estar coletivos.

Mas por que será que a maioria do público se vê fascinado diante desta técnica da imagem em movimento? Consideremos para isso, algumas observações de Mannoni

(2003)¹⁶. Dois séculos separam o registro oficial do aparecimento do *cinematógrafo* dos irmãos Lumière, que junto ao *quinetoscópio* de Thomas Edison, são considerados o marco zero do que entendemos por cinematografia hoje.

Mannoni, pesquisador francês de cinema, dedica sua obra à tarefa de conhecer a história do pré-cinema, séculos que antecederam os primeiros registros mais próximos do cinema que conhecemos. Para ele, esse movimento dos homens, já nos séculos XVIII e XIX, de buscarem “[...] o sonho de apreender a realidade, engendrar o fluxo do tempo, fixar a vida em imagens duradouras” (MANNONI, 2003, p.10), representa a manifestação da natureza humana, que ao contrário do que muito se pensa, não expressa apenas “instintos” violentos mas, também, o sublime, a emoção e o encantamento com o mundo.

Conhecer a história do pré-cinema, nos revela umas tantas coisas que antes, sabíamos apenas superficialmente, se é que sabíamos. Imaginar que Thomas Edison e os irmãos Lumière foram apenas, os últimos elos de uma longa cadeia de pesquisadores sobre o cinema, não é mais curioso do que constatar que “[...] muito antes das salas de cinema de hoje, já se cobrava e se pagava ingresso para a caixa óptica, a fantasmagoria e a lanterna mágica” (MANNONI, 2003, p.11).

Conta-se também, que os efeitos produzidos hoje pelo cinema, como: fades, panorâmicas, carrinhos, superimposições, foram inventados e empregados pelos habilidosos lanternistas, já nos séculos XVIII e XIX!

Os espetáculos de lanterna mágica eram de grande beleza plástica e inventividade técnica. Tão belos que muitos românticos até hoje, mantêm viva essa atividade no interior da Grã-Bretanha e EUA. Tudo nos moldes das apresentações do século XIX, com aparelhos e placas originais, projetadas para grandes platéias, com música, efeitos sonoros, narração e interpretação.

Muitos escritores, filósofos e cientistas como: Goethe, Baudelaire, Balzac, Proust, Da Vinci, Huygens, Descartes, Newton, Leibniz, Aristóteles, Bacon, Rosseau, Voltaire e até Spinoza, são citados na pesquisa histórica de Mannoni, pois participaram e também foram seduzidos pela lanterna mágica.

¹⁶ MANNONI, Laurent. **A Grande Arte da Luz e da Sombra – arqueologia do cinema**. São Paulo: Editora SENAC, 2003.

Mas, nem tudo é um “mar de rosas”. Os séculos que antecederam o cinema, também foram repletos de desavenças, negócios escusos, apropriações indébitas de idéias, vaidades e ganância. A lanterna, logo se tornaria *instrumento* para várias finalidades, desde contar histórias infantis, divertir a elite, popularizar a ciência ou satirizar os costumes, a religião e a nobreza.

Ao chegarmos neste ponto, constatamos que essa visão sobre a história do cinema, retrata também a apropriação que o homem, desde o passado, fez da arte para fins diversos.

Na descoberta obtida com o auxílio de uma lente e com o domínio da óptica e da química, Mannoni (2003) nos lembra da obra de um jovem francês, que aos 27 anos, concluía em sua pesquisa, que o homem teria começado sua narrativa de apreender a realidade e registrá-la, desde os desenhos feitos nas cavernas do período Paleolítico. Para ele, desde o amanhecer da humanidade, representado na *Alegoria da Caverna* de Platão, (e que relação sugestiva tem essa metáfora com o princípio da cinematografia!), o homem tem buscado capturar sua trajetória e registrá-la de alguma forma. “Afinal, a arte nada mais é que a materialização do anseio humano pela imortalidade, pois a grande angústia existencial do homem é a morte, que a fotografia e depois o cinema, lograriam vencer”(MANNONI, 2003, p.12).

As fantasmagorias e o planetário de Robertson, instalados à Rua 123 do Rio de Janeiro, entre 1822 a 1898, do Brasil imperial ao independente, divertiam a população até altas horas da noite, com eclipses, o sistema solar, os planetas, as fases da lua, além de estranhas criaturas que cresciam e diminuía provocando estranhas sensações.

Essas técnicas primitivas, porém, engenhosas eram, de tempo em tempo, aperfeiçoadas. Trata-se de compreender, através dos tempos, a revolução na percepção e na comunicação humana.

É compreensível nos certificarmos de que, imagens pintadas com luz, seriam mágicas para pessoas que jamais tinham visto algo semelhante. Por este motivo, os exibicionistas das lanternas mágicas foram recebidos como “portadores de algo divino” nas cidades da Europa, já nos séculos XVII e XVIII.

Desde épocas remotas, “[...] quanto mais a magia luminosa se aperfeiçoava, mais o público se mostrava ávido de imagens” (MANNONI, 2003, p. 23).

Por esta razão, Mannoni afirma nunca ter havido, em toda a história, um inventor do cinema. O cinema nasceu de um espírito comum que pairava a humanidade, e que resolveu, em determinado momento, se manifestar em várias partes do mundo.

“O que se passa na rua quando o sol brilha?” assim, indagava Gerolamo Cardano, o italiano que mais tarde despertava os cientistas para a idéia de ver o mundo através da câmera escura, onde fosse possível isolar a realidade num pequeno quadro ou foco, e sobre ele, incidir a luz.

Pois quando caminhamos ao sol e adentramos a escuridão, tal efeito ainda continua e não conseguimos ver nada, ou muito pouco, porque o efeito causado pela luz ainda permanece em nossos olhos; e quando ele gradualmente se desvanece, vemos claramente em locais escuros. (MANNONI, 2003, p.36)

Este é um elemento de importância no cinema. A câmera escura é parte do ambiente necessário para se projetar a imagem na tela clara, a exemplo dos nossos sonhos, onde vemo-nos quietos num ambiente escuro, e onde o imaginário pode dar cor, luz, movimento a todas as coisas possíveis e impossíveis para a condição humana. Por isso, tamanho é seu encantamento nos homens, pois imita o sonho dentro da vida real.

O filósofo Nietzsche anunciava: “As palavras mais quietas são as que trazem tempestades; pensamentos que vêm com os pés de pomba, dirigem o mundo”. (HAYMAN, 2000, p. 44)¹⁷. Essa força sutil na qual o cinema é hoje uma referência, nos leva a pensar, por exemplo, no quanto há de real, de “verdade” em um filme e o quanto há de ficção na realidade. Uma controvérsia que nos lança uma certa inquietação diante do cinema e da vida. É neste intuito de desmistificar essa linguagem sensível aos olhos e ao coração, que este trabalho propõe a *Análise Política* como um instrumento de Análise Crítica.

Sabemos que a história inspira o cinema, mas, pouco notamos, o quanto o cinema e a ficção também pautam a sociedade manifestando-se em nossas próprias práticas sociais.

Este paradigma, aparentemente, próprio deste tempo, nos leva a tomar uma postura crítica diante das intenções da mídia para analisá-las. Será um fenômeno desta cultura ocidentalizada e mediada constantemente pelas produções culturais, cada vez mais elaboradas e que chamamos “cultura da mídia”?

¹⁷ HAYMAN, Ronald. *Nietzsche*. São Paulo: Ed. Unesp, 2000.

Buscando conhecer estas intenções e respostas, olhamos para o cinema como produto cultural altamente elaborado, já que ele evidencia o planejamento criativo e produtivo, a longo prazo, portanto, estratégico.

Ele também provoca, como defende Maffesoli (2005) (comunicação verbal)¹⁸, a contaminação do imaginário para o bem ou para o mal. Essa espécie de rebelião do imaginário vivido na história do homem contemporâneo, sugere ainda uma volta às imagens, um retorno a uma espécie de cultura do visual.

Através da tecnologia moderna, a cinematografia tem conseguido manipular imagem e som de forma que a experiência do visual vem ocupando espaços cada vez mais privilegiados e tempos cada vez mais longos das experiências sensoriais desta sociedade, e que pouco a pouco, também vem transformando a própria técnica em um personagem da narrativa fílmica, ou seja, a técnica ganha vida e espaço cênico no cinema contemporâneo, ou seja, a técnica passa a ser um personagem da narrativa.

Podemos citar como exemplo, o filme *Matrix*, que na época de sua exibição representou uma novidade dentre os demais filmes de ficção até então conhecidos, e já trazia alguns recursos e técnicas cinematográficas, como aceleração e diminuição do tempo, como elementos-personagem da narrativa. A cena da bala saindo da arma numa espécie de câmera lenta, traçando um desenho no ar, lentamente, até que atingisse seu alvo, alcançou sucesso em qualidade cênica e foi bastante explorada em outros filmes.

Com isso, a afirmação de Parente (2000, p. 08)¹⁹ parece se aplicar neste contexto, ao dizer que o cinema moderno está além da representação de “um estado de coisas, fatos ou pessoas”, mas, é ele, o próprio acontecimento.

Por essa razão, deduz-se que a preocupação cinematográfica na contemporaneidade esteja a caminho de uma concepção do próprio cinema se manifestando e influenciando de alguma maneira, a vida dos indivíduos e transformando seu meio ambiente, através da tecnologia, cada vez mais capaz de gerar reflexão e com isso, conduzir seus espectadores, em alguns momentos, a uma experiência de reflexão sobre suas temáticas.

¹⁸ MAFFESOLI, Michel. **O material e o simbólico na cultura contemporânea: o audiovisual, as artes digitais e os meios tecnológicos de produção**. Conferência apresentada no Simpósio Interfaces das Representações Urbanas em tempos de globalização, SESC-Bauru-SP e FAAC-UNESP, 26 ago. 2005.

¹⁹ PARENTE, André. **Narrativa e modernidade – Os cinemas não-narrativos do pós-guerra**. Campinas-SP: Papyrus, 2000.

A volta às imagens, como sugere Maffesoli, nos faz perceber dentre outras questões, que a técnica audiovisual caminha definitivamente para o ambiente multimídia. Propriedades que antes eram reservadas estritamente ao olfato ou ao paladar, por exemplo, conseguem ser reproduzidas e/ou introduzidas na imagem com extrema perfeição, e quase superam algumas experiências sensoriais naturais, por meio das habilidades cinematográficas de dilatação ou diminuição do tempo, dos recuos e desdobramentos do espaço, do uso e da ausência de cor e luz, dentre outros. Isso também aponta para a afirmação de que o homem contemporâneo, vivendo cada vez mais em um ambiente “midiático”, com o passar do tempo, poderá desenvolver habilidades perceptivas cada vez mais complexas.

De alguma maneira, todas essas afirmações recordam o que Descartes disse sobre a imaginação. Para ele, a imaginação é capaz de inverter nossas concepções de racionalidade. Edgar Morin, como lembra Maffesoli (2005), sugere a metáfora de que a imaginação se tornou a “fada da casa” no contexto da sociedade da informação, pois o homem contemporâneo não suportaria conceber sua realidade sem um misto de fantasia.

Dessa forma, cabe-nos ressaltar a importância de estudar o cinema como fenômeno que interessa à comunicação, justamente, pela necessidade de compreender outros tantos elementos acerca da imagem e do imaginário, que a própria comunicação também investiga.

De um lado, os filmes refletem à ideologia a qual servem, a partir da “reprodutibilidade técnica” de que falava Walter Benjamin, e passam a ser produzidos em escala industrial já no início do século XX. Daí o termo “indústria cinematográfica” que no contexto dos últimos anos, vem se intensificando.

Por outro lado, o audiovisual vem se constituindo como um formato dotado de elementos muito específicos, com uma linguagem bastante elaborada. Com isso, entendemos que ele não pode ser visto apenas pelo aspecto negativo da retórica ou do consumo, mas também como uma ferramenta eficaz e uma linguagem geradora de argumentos capazes de iniciar uma mudança no processo de produção e distribuição de bens culturais, tanto para o próprio cinema (através de seus documentários e ficções), como para as agências de publicidade (através de filmes publicitários). E assim, quem sabe ela consiga motivar uma reflexão que gere mudanças significativas no comportamento ético

daqueles que “pensam” e “participam” do processo produtivo audiovisual ou da comunicação em geral.

Kellner (2003, p.77) nos lembra ainda, algumas questões acerca do estudo da cultura e suas implicações em relação à ideologia. Ele nos recorda que Marx e Engels defendiam “a ideologia como as idéias da classe dominante”, idéias que foram publicadas na obra “Ideologia Alemã” e que influenciaram críticos e obteve predominância em determinada era histórica, com o intuito denunciativo de atacar as idéias que legitimavam a hegemonia da classe burguesa.

Depois, o marxismo clássico de Marx e Engels, dava ênfase demasiada à economia e à política e deixavam um pouco de lado, as questões envolvendo a cultura e a ideologia. Todavia, foi nos anos 20 do século XX, que Lukács, Korsch, Bloch e principalmente Gramsci, ressaltaram a importância da *cultura e da ideologia*, assim como a Escola de Frankfurt, viram a aplicabilidade e a importância da *crítica da ideologia* como componente da *crítica da dominação*.

Contudo, como afirma Kellner, foram os estudos culturais britânicos no seu período de formação, que puseram o conceito de ideologia no centro do estudo da cultura e da sociedade, como fica evidenciado em uma das primeiras coletâneas publicadas na época, a “*On Ideology*”.

Para Hall (2003)²⁰, um dos fundadores dos centros para os estudos culturais, a concepção de ideologia mais condizente com a diversidade cultural, tão presente nas sociedades contemporâneas, é a empregada por Althusser, que compreende a “totalidade social” de Marx como uma “estrutura em dominância”. Nela são encontradas certas tendências, todavia distintas das que Marx empregou. Para Hall, além desta nova concepção de ideologia, a maior contribuição de Althusser para os estudos culturais foi a de indicar como é possível viver *na diferença e com ela*, o que sugere também uma nova visão sobre a ideologia pelo viés da *cultura e da identidade*, e neste último, com especial ênfase.

Sua ruptura com a concepção monística do marxismo, demandou a teorização da diferença – o reconhecimento de que há distintas contradições sociais cujas origens são também diversas, que as contradições que impulsionam os

²⁰ HALL, Stuart. **Da Diáspora: Identidades e mediações culturais**. Belo Horizonte: Ed. UFMG; Brasília-DF: Representante da UNESCO no Brasil, 2003.

processos históricos nem sempre surgem no mesmo lugar, nem causam os mesmos efeitos históricos. (HALL, 2003, p. 161)

Esse pensamento influencia Kellner fortemente, para o desenvolvimento do método da “*Crítica diagnóstica*”. Para ele, devido à proximidade que os textos culturais mantêm com as condições sociais em que surgem, constituem um acesso privilegiado às realidades sociais de sua era, assim, sua interpretação permite compreender através de uma análise contextual, o que estará acontecendo de fato, em determinada sociedade, em dado momento.

É desta preocupação também que Kellner se inspira para denominar o termo “Cultura da Mídia”, por entender que existe de fato, algo muito específico emanando das produções midiáticas, que de alguma maneira, são estrategicamente pensadas, produzidas e transmitidas.

Com isso, podemos entender porque Kellner também observa que a *Análise Política* deve ainda buscar os momentos utópicos, as projeções de “mundo melhor” que se encontram em grande número nos textos produzidos pela própria mídia. Neste sentido, ele cita a obra de Ernst Bloch “*The Principle of Hope*”²¹, traduzido para o inglês em 1986:

Bloch faz um exame sistemático do modo como os devaneios, a cultura popular, a grande literatura, as utopias políticas e sociais, a filosofia e a religião – muitas vezes descartadas como ideologia por alguns críticos ideólogos marxistas – contêm momentos emancipatórios que projetam visões de uma vida melhor, capaz de pôr em xeque a organização e a estrutura da vida no capitalismo (ou no socialismo estatal). (KELLNER, 2003, p.143)

Para ambos, a ideologia tem duas faces: contêm erros, mistificações e técnicas de manipulação e dominação, mas, também, contêm resíduos excedentes de utopia, que pode ser usado pela crítica social ou pela emancipação política dos indivíduos.

[...] os textos da cultura de massa freqüentemente, têm momentos utópicos, propondo que a crítica cultural radical analise tanto as esperanças e fantasias sociais do filme quanto as vias ideológicas pelas quais as fantasias são apresentadas, os conflitos são resolvidos e as

²¹ Tradução para o português: “*O Princípio da Esperança*”.

esperanças e ansiedades, potencialmente, destruidoras são administradas. (KELLNER, 2003, p. 144)

Segundo Martín-Barbero (2003)²², o deslocamento do camponês, nos finais do século XIX e início dos XX para os grandes centros, exigiu dele, a incorporação de alguns padrões normativos, traumáticos de certa forma, como pegar um ônibus e tirar um documento de identidade, que para o homem rural consistia numa mudança substancial de comportamento.

A massa em formação que tomava conta das cidades, chegava em busca de novas promessas de emprego, educação, saúde e diversão, e era forçada, a se comportar diante de alguns padrões de organização, diante de um outro modo de vida.

Esse movimento, simultaneamente, nos leva a outro movimento, o de olhar para os fenômenos urbanos de forma investigativa. Buscar respostas para nossa complexa organização social, é buscar também, dentre outros enfoques, o de estudar a cultura destas cidades. Esta cultura em formação, que passava da *cultura popular* para a *cultura de massa*, implicou em mudanças profundas no pensamento humano, na organização política e na estrutura social destas cidades, que precisavam de um elo comum, de algo que fizesse essa coletividade se reconhecer parte de um todo coeso, que era a Nação.

Neste momento, a política vê nos meios de comunicação, importantes aliados na tarefa da unificação nacional, estratégia bem utilizada durante os governos populistas, especialmente na América Latina em meados do século XX, que, conforme vai observar Martín-Barbero (2003, p. 230), diferentemente do que havia ocorrido na Europa, a América Latina não havia reconhecido sua identidade própria, ela importou o modelo europeu de “nação civilizada”. Portanto, a idéia era a dinâmica inversa do que naturalmente deveria ocorrer, ou seja, os países latino-americanos em geral, quiseram primeiramente “ser uma nação para ter uma identidade”, e não ter uma identidade, para só depois, se consolidar como nação. E isto, para Martín-Barbero, implicou em problemas sérios na formação dos Estados na América Latina.

²² MARTÍN-BARBERO, Jesús. **Dos meios às mediações: comunicação, cultura e hegemonia**. Tradução Ronald Polito e Sérgio Alcides. 2. ed. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2003.

Com isso, os meios de comunicação que seriam utilizados como “elos” de ligação do Estado com o povo, alcançaram sucesso através do rádio e do cinema por toda a América Latina, a exemplo do que acontecia na Europa, principalmente durante os períodos nazi-fascistas, inclusive com a influência de alguns programas produzidos na Alemanha e Inglaterra.

Por esse motivo, a esta altura, o “olhar” para o rádio, para o cinema, para o jornal, para a música e a TV é simultaneamente, um olhar para as cidades e suas manifestações como espaços em formação e de reconhecimento de identidades nacionais, com maior intensidade no século XX.

2.2 ALGUNS USOS POLÍTICOS DO CINEMA: O “*TRIUNFO DA VONTADE*” NA ALEMANHA NAZISTA E O “*STAR-SYSTEM*” DE HOLLYWOOD

Um exemplo desta apropriação dos “media” pelo Estado aconteceu na Alemanha nazista, durante a Segunda Guerra, onde Joseph Goebbels, ministro da propaganda nazista, percebeu a aliança perfeita entre cinema, política e publicidade, contudo, esta última deveria ficar diluída na obra, de forma que não fosse percebida pelo público.

Por outro lado, nos Estados Unidos, a indústria cinematográfica crescia a todo vapor, com o apoio do Estado, a fim de suscitar valores propriamente norte-americanos, a respeito do modelo de vida baseado no consumo, e no “*star-system*” divulgado por Hollywood.

Estudando o período nazista no que se refere à estratégia política de apropriação dos meios de comunicação massivos por parte do Estado, descobrimos que o *rádio* e o *cinema* foram decisivos na divulgação da ideologia nazista, e amplamente utilizados por Adolf Hitler e Goebbels.

Diante disso, somos forçados a reconhecer que, a comunicação foi e é ainda utilizada para fins ideológicos, a partir do filtro da *estética*. Como ressalva Benjamin (1985), ao considerar que a “guerra” embora seja considerada “esteticamente” apropriada para o cinema, deve nos motivar não à sua uma exaltação, mas, à sua condenação como prática humana.

[...] a guerra é bela, pois, em virtude das máscaras contra gases, do terrificante megafone, dos lança-chamas e dos carros de assalto, funda a soberania do homem sobre a máquina subjugada. A guerra é bela porque realiza, pela primeira vez, o sonho de um homem com o corpo metálico. A guerra é bela porque enriquece o prado florido com as orquídeas flamejantes que são as metralhadoras. A guerra é bela porque reúne, para compor uma sinfonia, a fuzilaria, o fogo dos canhões, a pausa entre os tiros, os perfumes, os odores da decomposição. A guerra é bela porque cria novas arquiteturas, como a dos tanques, das esquadrilhas aéreas em formas geométricas, das espirais de fumo subindo das cidades incendiadas e muitas outras ainda (...) lembrai-vos destes princípios fundamentais de uma estética de guerra, para que assim, se esclareça vosso combate por uma nova poesia e uma nova plástica. (FILIPPO MARINETTI apud BENJAMIN, 1985, p. 239, citando *Manifesto Futurista*.)

Diante disso, nos perguntamos se não são estas as razões que motivaram Goebbels a investir nos chamados de “*Documentários de Propaganda*” - um gênero cinematográfico que simula uma realidade truncada, e foi largamente utilizado pelo Partido Nazista, na época. Sutilmente, apresentavam-se fatos reais, mas manipulados de acordo com os interesses de quem os produzia. Temas como a condenação à deficiência física, mental, e a eutanásia, foram bastante explorados por estes filmes, especialmente quando na aprovação de leis para o extermínio de doentes terminais e deficientes.

Já em “*Triunfo da Vontade*” – documentário de Leni Riefenstahl, cineasta e amiga pessoal de Hitler, é considerado por ela, um filme de arte, embora seja acusado por muitos críticos de fazer apologia à ideologia nazista, privilegiando valores como o nacionalismo exacerbado, a simetria, a limpeza étnica e estética, o alistamento da juventude, o estereótipo alemão da raça ariana, etc, através de um texto artístico muito refinado. Nuremberg é tomada como palco e seus habitantes como figurantes. De fato, artisticamente, o filme alcança um nível de qualidade estética e narrativa invejáveis para a época, e é bastante premiado na Europa, além de se tornar uma referência do período.

Na reportagem “*Arquiteturas da destruição*” publicada na *Folha de S. Paulo*, pelo jornalista Tiago Machado em 14/09/2003²³, fica evidenciado que a manipulação da realidade foi estrategicamente pensada pelo nazismo. Segundo o jornalista, “[...]Leni, amiga íntima de Hitler, o ajudou a desenvolver a mais eficiente arma nazista: o documentário de propaganda”.

Embora estes filmes de propaganda não sejam de autoria dela, acredita-se ainda assim, que ela e Goebbels tenham influenciado a concepção fundamental destes documentários, ao sugerir a eficaz aliança entre propaganda do Estado e cinema, gerando documentários, que em essência, deveriam narrar acontecimentos históricos ademais de serem fiéis à realidade, à verdade histórica.

Contudo, a estratégia foi a de que não era preciso usar trucagens cinematográficas para convencer os indivíduos: “trucar” a própria realidade e filmá-la como um

²³ FOLHA DE S. PAULO. MACHADO, Tiago. **Arquiteturas da destruição**. Artigo publicado no jornal *Folha de S. Paulo*. Caderno Ilustrada, em 14/09/2003 – Ver lista de anexos.

documentário era muito mais eficiente, já que neste gênero, a propaganda é sutil, e fica encoberta sob a cortina de uma falsa realidade.

Evidentemente, devemos ressaltar a existência de questões que não podem ser vistas isoladamente, para que não se corra o risco de perdermos as suas relações com o contexto. Porém, alguns questionamentos se fazem pertinentes neste cenário, como por exemplo: quais as razões que levam uma sociedade a legitimar uma barbárie? Sabemos que a violência esteve presente nos cenários históricos em vários momentos e desde épocas remotas. Entretanto, o que teria fundamentado o pensamento coletivo do povo alemão para “aceitar” com algumas restrições, a guerra e o extermínio de milhares de vidas?

Estes questionamentos também foram feitos por Adorno & Horkheimer²⁴, já em 1967, ao analisarem o holocausto na Alemanha nazista. Para eles, a barbárie foi o triste resultado do *Projeto da Razão*, movimento que ressaltava a racionalidade como a única via possível para salvar a humanidade da “escuridão” e do misticismo da Idade Média. Infelizmente, o projeto culmina com a Segunda Guerra Mundial: “o que nos propuséramos, era de fato, nada menos do que descobrir por que a humanidade, em vez de entrar em um estado verdadeiramente humano, está se afundando em uma nova espécie de barbárie”.

Para esta resposta, Lenharo (2003), acredita que um conjunto de técnicas eficazes, dentre elas, uma especial ênfase à comunicação, selou o último pacto entre Estado e Povo, e assim, produziu-se um efeito arrasador sobre mentes e corações.

“*A propaganda tem que quebrar a principal linha de defesa do inimigo antes que o exército avance*” (LENHARO, 2003, p. 45)²⁵, foi com este pensamento, que Goebbels dirigiu as plataformas de comunicação do Estado nazista, com maior atenção no rádio e cinema, trazendo-os como aliados políticos a serviço do totalitarismo e contra seus inimigos.

Quando Adorno e Horkheimer (1985, p.46), anunciavam que os instrumentos estratégicos utilizados pelo nazismo foram “a linguagem, as armas e por fim, as máquinas”, temos uma idéia, dentre outras questões, do quanto a comunicação foi de fato, planejada a

²⁴ ADORNO, Theodor W. & HORKHEIMER, Max. **A dialética do esclarecimento**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1985.

²⁵ LENHARO, Alcir. **Nazismo – Triunfo da Vontade**. São Paulo. Editora Ática, 2003.

serviço do totalitarismo na Alemanha Nazista. Os autores afirmam que a linguagem serviu a uma minoria para justificar os “próprios crimes como conseqüências necessárias de sistemas de leis”.

[...] enquanto nos abstraímos de quem emprega a razão, ela terá tanta afinidade com a força quanto com a mediação; conforme a situação do indivíduo e dos grupos, ela faz com que a paz ou a guerra, a tolerância ou a repressão, apareçam como o melhor convier. (ADORNO & HORKHEIMER, 1985, p. 86)

Nesse momento, a racionalidade de que falamos, segundo os autores (1985, p.114), passa a ser chamada de TÉCNICA. Para eles, ela é a própria dominação que encontra seu mecanismo propulsor na sociedade alienada de si mesma, e que mantém em todos os seus mecanismos, desde os “automóveis, bombas e o cinema”, todos justapostos, coesos, complexos e interdependentes: “[...] e chega o momento em que seu elemento nivelador mostra sua força na própria injustiça a qual servia”.E ainda vão acrescentar: “O que não se diz é que o terreno no qual a técnica conquista seu poder sobre a sociedade é o poder que os economicamente mais fortes exercem sobre a sociedade.” (ADORNO & HORKHEIMER, 1985, p.114)

Essa “injustiça” social a qual se referem, manifesta sua face protagonizada, quando dentro deste mesmo sistema (técnico), as distinções entre filmes de várias categorias ou entre os conteúdos de diferentes revistas, têm mais a ver com a sua utilidade para a classificação, mapeamento e computação estatística de seus consumidores, do que com os seus conteúdos. Adorno anunciava: “Para todos algo está previsto; para que ninguém escape, as distinções são acentuadas e difundidas”.

Do outro lado do Ocidente, Hollywood também aplicou largamente suas estratégias cinematográficas e as mantém até hoje, com muita tradição e altos investimentos na indústria do entretenimento.

No artigo publicado em 28/01/2006 por Ana Maria Bahiana²⁶, intitulado “*Guerra na Mídia*”, a jornalista relata ter tido acesso a informações que revelaram o encontro de

²⁶ BAHIANA, Ana Maria. **Guerra na Mídia. Observatório da Imprensa**. Disponível em <http://observatorio.ultimosegundo.og.com.br/artigos/asp2111200194.htm>. Acesso em 28/01/2006 - Ver lista de anexos.

executivos de Hollywood com o alto escalão da Casa Branca, às portas fechadas, logo após os atentados do 11 de setembro de 2001.

Neste encontro, comenta, o Governo de Bush propunha um acordo com os cineastas norte-americanos, para que produzissem filmes que pudessem suscitar três objetivos políticos fundamentais: 1) divulgar o conceito de “guerra ao terrorismo” proposto por Bush, 2) mobilizar tropas americanas para a guerra e 3) levantar a moral e incentivar o consumo do povo americano, em troca, teriam altos investimentos no setor por parte do governo. Isso, segundo ela, era necessário para confortar a opinião pública norte-americana, fragilizada com os atentados de 11 de setembro de 2001. A idéia era de que, fatalmente, conquistariam sucesso, especialmente em se tratando do cinema como um instrumento poderoso na formação de opinião.

“*Nada pior para os negócios do que filmes de propaganda*” – dizia um executivo de Hollywood. Eis aqui, a razão por buscarem um conceito diferente daquele empregado na Alemanha Nazista. A intenção continuaria a mesma, a de promover ideologias de grupos de interesses, todavia, a forma como essa propaganda seria transmitida teria que ser muito mais sutil. Daí, Hollywood descobriu as famosas releituras históricas ou ficções históricas, que sempre tiveram larga aceitação por parte do público em geral, como: “*Gladiador*”, “*Tróia*”, “*Alexandre*”, “*Rei Arthur*” e “*Cruzada*”. Filmes que, reconstituem fatos históricos, onde o personagem principal é geralmente um herói e, onde os conflitos ficcionais da narrativa, na maioria das vezes, são levemente adaptados para a contemporaneidade. Assim, fica evidente a escolha ideológica no filme, seja ela qual for, o que confirma mais uma vez, a força política do cinema junto às sociedades.

É neste sentido, que caminhamos agora para a Segunda Parte do trabalho, procurando focar as análises políticas de *trailers* e filmes de guerra produzidos durante o período de 2001 a 2005.

DON CHEADLE

NICK NOLTE

SOPHIE OKONEDO

JOAQUIN PHOENIX

LAS REBELIONES
EN EL MUNDO SE COMBATEN.
EN RWANDA, SE IGNORAN.

*... Até que um dia,
o mais frágil deles
entra sozinho em nossa casa,
nos rouba a luz, e, ...*

HOTEL RWANDA



LINEA CINE ENTERTAINMENT PRESENTA LA PRODUCCION DE UNITED ARTISTS, UN PROYECTO DE UNION, DONDE NOLTE Y CHEADLE SE UNEN A LA FUERZA DE UNO DE LOS MAS GRANDES DESARROLLADORES DE CINE DEL MUNDO...
UN PROYECTO DE UNITED PICTURES/UNION PRESENTA Y CO-PRODUCE CON LINEA CINE.
CON LA PARTICIPACION DE TONY GORON, "HOTEL RWANDA" CON DON CHEADLE, SOPHIE OKONEDO, JOAQUIN PHOENIX Y NICK NOLTE. GUIÓN DE JONATHAN ROBERT FOSTER. DIRECCION DE PRODUCCION TONY WARRIOR, JOHNNY MCKEE, ANDREW NASH, GUY BRANTY.
MUSICA ANDREW YOUNG, ROBERT BRIDSON WILLIAMS. EDITOR DE SONIDO ANDREW COLE. PRODUCCION EJECUTIVA SAM GIBBY, DANIEL L'ESTABLEUR, DANIEL DANIEL, PRODUCCION COADJUVANTE KEN PEARSON, ANDREW REYER.
DIRECCION DE FOTOGRAFIA PAUL DOOLAN. MONTAJE DE SONIDO JONATHAN FOSTER. MÚSICA ANDREW YOUNG. EDITOR DE SONIDO DANIEL DANIEL. MONTAJE DE SONIDO KEN PEARSON Y TONY GORON. GUIÓN DE TONY GORON.

ON PICTURES

UNION

SA

LGF

PARTE II

UMA ANÁLISE POLÍTICA DE *TRAILERS* E FILMES DE GUERRA PÓS-11 DE SETEMBRO

Diante da reflexão levantada até o momento, cabe-nos agora verificar como todas essas questões que envolvem o cinema como espaço de mediação entre Cultura, Política, Mercado e Sociedade, se revelam em um filme e em um trailer.

Entretanto, para tal tarefa, foi necessário, a princípio, delimitarmos o recorte histórico para a análise de tais obras, que elegeu o período de 2001 a 2005, como contexto amplamente marcado pela presença da mídia, cobrindo conflitos e guerras por todo o mundo. Algo que se intensificou nos últimos tempos, por conta da maior liberdade de imprensa e maior presença dos grupos de mídia, em várias partes do mundo.

Dentre outras questões, também iremos discutir algumas relações que este período travou com o cinema, em especial, o filme “Cruzada”, título original “Kingdom of Heaven” (2005), produzido e distribuído ao mundo, bem no momento em que de fato, estava ocorrendo um conflito entre EUA e Iraque. Haverá algumas coincidências? Cristãos de um lado e muçulmanos de outro. O que significa para nós, tal produção de cinema em meio a este polêmico cenário?

Para tentar responder a essas questões, iremos apresentar alguns dados a respeito da produção cinematográfica norte-americana atual, e o que ela representa para o mundo do entretenimento audiovisual hoje.

Por fim, aplicaremos a *análise política* em cinco *trailers* de guerra, do período de 2001 a 2005, que tiveram boa repercussão nacional e internacional. Queremos privilegiar elementos estéticos e estratégicos deste formato, em meio ao contexto político hoje vivido, para verificar se há de fato, relações da obra com o contexto, mesmo se tratando de um discurso fragmentado, cuja aparente incoerência narrativa, também tem uma intencionalidade. E é esta intenção que queremos conhecer.

Capítulo III

O CONTEXTO DE ANÁLISE: UM INÍCIO DE SÉCULO MARCADO PELA GUERRA CINEMATOGRAFICA E PELO “MESSIANISMO DE MÍDIA”²⁷

Em meio à nossa análise, sentimos a necessidade de olhar à margem de nosso objeto de estudo para saber o que estava ocorrendo no mundo, bem no início do século XXI, enquanto o *trailer* ia adotando novas técnicas, sofisticando-se, ajustando-se às novas e complexas exigências do homem midiático.

O recorte contextual de nossa pesquisa recai sobre os cinco primeiros anos do século XXI, de 2001 a 2005, que além de ser um contexto rico em análises políticas, é ainda um balanço sobre o século que passou e sobre tudo o que a humanidade ainda não superou.

O novo milênio é marcado não só pelo episódio do 11 de setembro em 2001²⁸, em Nova York, mas também pela quantidade de conflitos internacionais que eclodiram em vários países, e em especial, a primeira guerra declarada do novo século: Estados Unidos e Iraque, em 2003. Podemos ainda lembrar das inúmeras catástrofes naturais ocorridas: maremotos, terremotos, furacões, enchentes, a acentuação da fome e da miséria no mundo. Além da maior manifestação da sociedade em resposta às desigualdades provocadas pela ideologia neoliberal, bem como na defesa da paz e da verdadeira democracia defendida nos fóruns sociais mundiais.

O cinema também participou desta dinâmica, reforçando, denunciando, expressando de uma forma poética através das ficções ou de forma explícita através dos documentários, tais eventos. Por essa razão, e conhecendo a importância do CONTEXTO na análise de um produto cultural, no nosso caso, de um filme e de um *trailer*, como afirmava Ferro e como defende Kellner, é que propomos neste capítulo, uma radiografia contextual, uma *análise de conjuntura* de alguns fatos importantes, deste período selecionado.

²⁷ *Messianismo de mídia* – termo utilizado por Ignácio Ramonet para se referir à tirania da comunicação quanto à cobertura em tempo real dos episódios de guerra.

²⁸ 11 de setembro de 2001 – episódio referente aos atentados às Torres Gêmeas de Nova York, ao Pentágono e à tentativa de ataque à Casa Branca nos EUA. Todos atribuídos à organização Al Qaeda.

3.1 “ERA DA EMERGÊNCIA”

Neste novo século, já denominado de *Era da Emergência* (comunicação verbal)²⁹, inaugurado pelos atentados terroristas de 11 de setembro de 2001, em Nova York, a “*capital mundial*”, sede do complexo econômico e político do Ocidente capitalista, observamos o redesenho de uma nova organização geopolítica no mundo, onde diferentemente do passado, o fenômeno agora não é mais a conquista de territórios, como no tempo das grandes invasões e dos hiper-nacionalismos, mas é a tomada de riquezas, ou melhor, a conquista de mercados.

Este redesenho já vinha se configurando desde a virada do século, em 2000, com importantes transformações no modo de vida das pessoas, que ainda superavam o trauma do “fim do mundo”, e com as mudanças nas relações comerciais e políticas entre os países, que vinham se reajustando às exigências do mercado liberal, desde os anos 90 do século anterior.

Segundo Arantes (2002), o termo que melhor denomina esse novo tempo é a “*Era da Emergência*” – expressão entendida como o aflorar de inúmeras manifestações sociais, que denotam a insatisfação atual da humanidade com o sistema vigente, quando a iminência do caos total, estabelece-se no limite extremo, entre a possibilidade e a dúvida e, desta forma, instaura-se um clima de terror.

Para, Ramonet (2003)³⁰, a prova disto está nos crescentes movimentos separatistas em todo o mundo, nas redes do terrorismo que se intensificaram, nos fundamentalismos fanáticos, nos grupos anti-semitas; enfim, em todos que representam o estado-limite de tensão, no qual a globalização chegou, e conseqüentemente, está demonstrando ser incapaz de gerenciar de modo satisfatório, para a grande maioria da população mundial.

Ainda para Arantes (2002), a *Era da Emergência* supõe um estado permanente de vigilância dos indivíduos, uns para com os outros, fazendo com que o medo seja a força motriz do esquema de terror e tensão instalados na sociedade contemporânea.

²⁹ “**Era da Emergência**” - Conferência proferida pelo Prof. Dr. Paulo E. Arantes-USP na Jornada Multidisciplinar realizada pelo Departamento de Ciências Humanas – FAAC/UNESP campus Bauru-SP, em Ago de 2002.

³⁰ RAMONET, Ignácio. **Guerras do século XXI – Novos temores e novas ameaças**. Rio de Janeiro: Ed. Vozes, 2003.

Para Ramonet (2003), a eminência do “perigo“ mascarado, sem rosto, e da violência sem precedentes, torna possível, a co-existência do caos e da organização simultaneamente. De um lado, a extrema desordem e a crise, e do outro, um crescente sistema organizado do terror.

Diante deste cenário, nos chocamos quando a mídia divulga especulações a respeito da criação de um possível *futuro mercado do terror* noticiado recentemente como intenção vinda do Pentágono (Estados Unidos) até para tornar a “caça ao terror” mais profissional.

Numa visão global, a *propaganda e a indústria bélica*, se beneficiam dia após dia, com as eclosões de conflitos em várias partes do mundo, assim como, os conflitos de abrangência ou repercussões menores, também contribuem para instaurar o clima de medo e instabilidade em instituições e governos em geral.

Fica então, evidente, a legítima preocupação de Arantes, no que diz respeito à fragilidade e a tênue linha, que separa uma civilização inteira de sua própria auto-destruição na contemporaneidade.

Esse é o século XXI, cheio de perguntas ainda sem respostas, cheio de desafios, possibilidades e dialeticamente, novos temores. Por isso, vemos que é cada vez mais necessária, a análise destes novos arranjos sócio-políticos, assim como os efeitos da propaganda ideológica articulada, pois só assim, poderemos propor, alternativas viáveis para uma coexistência pacífica entre povos, e da própria humanidade com a natureza.

Não se trata, entretanto, de propor a harmonização do mundo, tarefa essa que só cabe aos próprios sujeitos históricos. Tampouco, de estimular uma ruptura utópica com a “globalização irreversível”. Trata-se na verdade, de abrir caminhos viáveis, para um desenvolvimento sustentável onde possamos começar a viver uma cultura de cooperação e tolerância. E ainda, convivermos conectados a um pensamento global, mas, agindo localmente, integrados e conscientes de nossa identidade e responsabilidade histórica.

Diante disto, nos perguntaríamos: por que então estudar a *Guerra* como fenômeno histórico e como principal gênero de cinema neste trabalho, se a criticamos como prática humana condenável? A intenção é justamente para indicarmos as estratégias e os mecanismos de crítica que essas mesmas produções cinematográficas, ora revelam, ora inibem, ora condenam e ora, estimulam.

Os anos que vivemos, são portadores de grandes esperanças para os povos. E não se trata de esperanças vãs: grandes modificações históricas se operam no mundo. As forças de paz são mais poderosas que nunca. Mas para que elas obtenham a vitória final **é preciso conhecer os métodos, os planos e os procedimentos dos inimigos da paz.** (BESIMENSKI, L. 1967, p.12, grifo nosso)³¹

Com este objetivo, é que os Estados Unidos se tornam foco de observação neste capítulo, pois, a sua atuação sócio-política, econômica e ideológica, nas últimas décadas, e em especial, nestes primeiros cinco anos do século XXI, merecem atenção para compreendermos a conjuntura geopolítica atual. Especialmente por serem hoje, uma das grandes sedes da indústria cinematográfica de todos os tempos, onde anualmente são produzidos mais de 3 mil (três mil) filmes de todos os gêneros e distribuídos por todo o mundo³².

Sabemos que a maior indústria em quantidade de filmes é a Indiana, chamada de “Bollywood”.³³ Todavia, pouco de sua produção chega para o Ocidente, em razão do forte esquema comercial da indústria norte-americana de distribuição. Por essa razão, é que a questão geopolítica nos interessa, como já tratamos anteriormente no que se refere a analisar os âmbitos de abrangência e intervenção cultural desta indústria norte-americana e de sua forte presença no mundo.

Para Ramonet, os Estados Unidos exercem uma esmagadora supremacia nos cinco campos tradicionais do poder: político, econômico, militar, tecnológico e cultural neste século XXI:

De certa forma, os Estados Unidos são o primeiro Estado proto-mundial, pensa um analista americano. Têm a capacidade de liderar uma versão moderna do Império Universal, um império espontâneo, cujos membros se submetem voluntariamente à sua autoridade. (RAMONET, 2003, p.07)

³¹ BESIMENSKI, L. **O militarismo alemão com/sem Hitler**. Rio de Janeiro: Ed. Saga, 1967

³² Dados obtidos junto à Rede de Locadoras *Video Imagem* – Gerência Bauru-SP em 10/02/06.

³³ *BOLLYWOOD* – termo usado para denominar a indústria indiana de cinema, cuja inspiração surgiu do nome da capital da Índia: “Bombaim” e “Hollywood”- surgindo assim, uma nova denominação para essa indústria do cinema oriental.

Nesse sentido, a ex-secretária de Estado do Presidente Clinton, Madeleine Albright até afirmou, por exemplo, que “o canal CNN é o décimo sexto membro do Conselho de Segurança da ONU”, referindo-se dentre outros, à forte influência dos grupos de comunicação e entretenimento norte-americano, até em instituições internacionais como a ONU – Organização das Nações Unidas. .

Este cenário é perigoso, como também denuncia Kellner, especialmente, em tempos de tensão política e conflitos generalizados, onde a indústria cultural toma a postura de uma voz onipresente e a tudo passa a julgar, dialogando com a sociedade e mediando suas interpretações e análises.

Enquanto no passado, a era das conquistas territoriais era protagonizada por Estados, neste século, a conquista se dá na busca por mercados, e os agentes desta “segunda revolução capitalista” (RAMONET, 2003, p.09), são empresas, conglomerados, grupos industriais e financeiros, trustes da comunicação, que pretendem dominar o mundo.

“Nunca os senhores da Terra foram tão poucos e tão poderosos” (RAMONET, 2003, p.09). E como aponta Vicente (2006, p.03)³⁴, constata-se que há na contemporaneidade, um deslocamento do poder:

Tal deslocamento passou do Estado para as grandes corporações internacionais. Como esses mega-grupos agem no mundo inteiro, o poder estaria diluído pelo mundo, palco da ação desses novos agentes, propulsores das relações sociais e econômicas perdendo-se, com isso, as tradicionais limitações da concepção mais clássica de poder, definido pela materialização do Estado, território e fronteiras. Dessa maneira, o imperialismo não é mais entendido como a ingerência de alguns países em outros.

Diante da colocação, entendemos que a concentração midiática, não pode ser vista tomando apenas “países” como referência de sedes dos mega-grupos, que se ramificam pelo Planeta, seguindo uma lógica neoliberal; pois a idéia de “fronteira” e “Estado”, há muito desapareceu para estas mega-corporações. Como aponta Vicente, hoje, o poder está

³⁴ VICENTE, Maximiliano M. **Comunicação e manipulação na época da concentração midiática**, Revista TEXTOS de la CiberSociedad, 8. Temática variada. Disponível em: <http://www.cibersociedad.net> Acesso em 11/03/2006.

diluído no mundo, redesenhando fronteiras, criando novos conglomerados de domínios e intervenções.

Esta concentração é tanta que estes conglomerados adotam uma atuação de estarem e marcarem presença em diversas partes do mundo, mesmo nas mais distantes, visando incorporar mercados e a maximização do lucro.

Ainda como observa Vicente (2006, p.06), “a globalização econômica e cultural seria impossível sem um sistema de mídia comercial global, para promover os mercados globais e para encorajar os valores de consumo”. Com isso, constata-se que as corporações de mídia, constituem-se hoje, “instrumentos operacionais da globalização”.

Já em relação à América Latina, embora diante da força desta concentração mundial da indústria da comunicação e entretenimento, Vicente nos lembra sobre a certa margem de autonomia que os meios de comunicação latino-americanos preservam na produção de conteúdos específicos para nossa diversidade cultural. O que lembra de certa maneira, o pensamento de Martín-Barbero, ao discutir a hegemonia cultural na América Latina, afirmando existir uma riqueza sobre a identidade cultural tão diversa, que fica difícil assegurar a eficácia da comunicação massiva, como querem os grandes conglomerados de mídia, o que recai sobre a necessidade da adoção de outras estratégias de comunicação mais “dirigidas” para a diversidade cultural.

Outra questão apontada por Vicente (2006) e Ramonet (2003), é a visualização do crescente descontentamento mundial com a lógica neoliberal, onde fica complicado ignorar a margem esmagadora de miséria nos países pobres. Isso poderia gerar um movimento global de condenação a tais condutas concentracionistas.

Vicente nos recorda que a “concentração midiática” ocorreu na década de 90, momento em que a tecnologia passou ser fundamental no processo produtivo da indústria cultural e nos meios de comunicação. Com isso, em 2001, o mundo já assistia à intensificação desta concentração consolidada, com certos arranjos entre os grupos, mas, mantendo ainda a mesma lógica: o máximo de lucro e o início de fusões que visavam interesses de mercado.

Ramonet aponta a abolição das regras sobre a concentração do audiovisual em 2002 nos Estados Unidos, como um marco para a indústria cinematográfica. Em decorrência

disto, sucederam várias fissões e fusões entre as corporações de mídia, que resultaram no atual quadro de concentração midiática internacional.

Outra observação pertinente, que reforça nossas prerrogativas levantadas a respeito da aliança entre comunicação e indústria bélica, Vicente (2006, p.09, grifo nosso) aponta:

[...]a crise da publicidade e de vendas por assinatura, ocasionou a passagem do controle dos meios de comunicação para grupos ligados à indústria bélica notadamente, o Dassault e Lagardère, que têm em comum, a particularidade de serem constituídos em torno de uma empresa central cuja atividade é militar (aviões de caça, helicópteros, mísseis, foguetes, satélites...).

Isso é apontado por (RAMONET apud VICENTE, 2006, p.09), como “medo realizado”, ou seja, se as corporações de mídia estiverem nas mãos de “mercadores de canhões”, na hora da tensão e dos conflitos entre países, eles não hesitarão em influenciar a opinião pública, através de seus veículos.

Para Ramonet (2003), essa concentração do capital e do poder, acelerou-se durante os últimos vinte anos, sob o efeito das revoluções das tecnologias da Informação. Ela tem sido o carro-chefe desta nova era.

Sua previsão para as próximas décadas é a da privatização de tudo aquilo que se refere à vida em sociedade e à natureza, como os “setores da eletricidade, informática, armamento, construção, telefonia e água” (VICENTE, 2006, p.09). Para Ramonet, é o novo passo do capitalismo que favorecerá o aparecimento de um poder provavelmente mais absoluto do que todos os que já conhecemos na história. E esse “medo realizado” sempre foi inspiração para o cinema, mesmo no passado, através de filmes como: “*O dia depois de amanhã*”.

“No mundo todo (...) entidades e organismos caóticos ingovernáveis se desenvolvem, escapam a toda legalidade, mergulham num estado de barbárie” (RAMONET, 2003, p.11). Simultaneamente, novos perigos ressurgem como eventos ainda não superados pela humanidade, mesmo em face de tantos avanços tecnológicos: hiperterrorismo, guerras civis, fanatismos religiosos, discriminação racial, movimentos de grupos hostis ao regime vigente, a organização do crime e da violência, a proliferação nuclear, desertificação, escassez da água potável no planeta, efeito estufa, etc. Muitos são os exemplos que podemos citar, sinalizando que o século XXI traz consigo, uma bagagem

pesada para o homem contemporâneo, como consequência da exploração a que ele submeteu toda a natureza, especialmente nas últimas décadas.

A grande contradição hoje é: como co-existir pacificamente em meio ao caos instalado? Quem lucra com isso? Como gerenciar os conflitos de ordem social, ainda mais agravados pela crise ética e ecológica do Planeta? O cenário, como vemos, é de uma crise generalizada o que torna cada vez mais evidente, a necessidade de profissionais preparados para esta era e conscientes do momento atual.

Para começar a responder estas questões, Ramonet (2003) aponta que, os comunicadores e agentes da informação são os elementos fundamentais neste momento histórico. Enquanto aparentemente, a democracia e o discurso da liberdade triunfam, num planeta livre dos piores regimes autoritários, paradoxalmente, a censura e as manipulações, retornam sob formas sedutoras “*ópios das massas*” e com a promessa de o “*melhor dos mundos*” alienando-nos no tempo da velocidade da informação, principalmente da Internet, da *CyberCultura* ou “*World Culture*” como qualifica Ramonet, proporcionando assim, às tecnologias da informação, uma posição de agente ideológico diante do pensamento amordaçado.

Desta forma, importantes transformações alteram os conceitos geopolíticos, até então conhecidos, como: Estado, Poder, Soberania, Fronteiras, que passaram a ter novos significados. Ainda para Ramonet, sabe-se que hoje, o árbitro mundial não é mais a ONU – Organização das Nações Unidas, mas a OMC – Organização Mundial do Comércio, o FMI – Fundo Monetário Internacional e o BM – Banco Mundial. As posições se invertem e os valores modificam-se. A ética deteriora-se.

A nova ordem também implica em redefinir o conceito de riqueza das nações, que não mais residirá em matéria-prima, mas, na detenção da Informação, em “matéria cinzenta, no saber, na pesquisa, na capacidade de inovar[...]” (RAMONET, 2003, p.15)

Para ele, os pilares em que as democracias modernas se apóiam são a comunicação e o mercado enfatizando assim, a expansão do neoliberalismo – que sonha impor a sua concepção do mundo, a sua própria utopia, como pensamento único de toda Terra.

Esse é o cenário da globalização, cujos efeitos especulativos do capital, resultam na explosão das mazelas sociais, e só representam a negação do Estado moderno, da cidadania e da ética.

Como consequência, vemos a questão ética tomar conta dos espaços de discussão, e a crise que se instala é derivada, dentre outros elementos, da volumosa descrença da população na ordem vigente. Em várias partes do mundo, movimentos e partidos políticos neofascistas, principalmente europeus, propõem o culto do “sangue e do solo” – conceitos defendidos por Adolf Hitler, além da xenofobia e do anti-semitismo. A técnica por eles utilizada é a de estarem sempre “próximos às massas” atuando como mediadores entre os anseios populares e o governo.

Por outro lado, sabemos também que muitos cidadãos desejariam introduzir uma semente de humanidade no neoliberalismo e, é justamente aí, que este trabalho ganha força, pois a utopia é vista como necessidade do novo século. Ramonet (2003, p.41) afirmou: *“Sentimos a necessidade de sonhadores que pensem e de pensadores que sonhem”*.

Essa nova era, pede um contra-projeto global, uma contra-ideologia, como também defende Ramonet. Por essa razão, pensamos a *arte* como uma proposta de resistência contra a barbárie ainda presente. O cinema, com seu caráter sensível e ideológico, pode ser capaz de trazer novas temáticas mais humanas e mais éticas.

Para isso, a discussão em pauta, também é a do comportamento ético dentro do processo de comunicação, no nosso caso, na produção cinematográfica. Para nós, comunicadores, essa consciência comportamental é ainda mais importante, principalmente quando sabemos que nossa ação foi e é responsável por vários eventos ocorridos na História, seja por intermédio dos meios de comunicação de massa, da propaganda ideológica ou especialmente das relações inter-pessoais que se dão, a todo momento, em diferentes esferas sociais e que portanto, influem amplamente em escalas locais e globais, na conjuntura do presente e do futuro da Humanidade.

Conforme vai nos lembrar Ramonet (2003, p.43): “Nos caminhos que ninguém trilhou, arrisca teus passos, nos pensamentos que ninguém pensou, arrisca tua cabeça. (...) Se quisermos fundar uma ética do futuro, a situação atual nos convida para semelhantes audácias”.

Contudo, é particularmente necessário esclarecer que refletir sobre o presente é sempre uma tarefa desafiadora, já que os acontecimentos que vamos relatar, de certa forma, são recentes e suas consequências ainda se processam nos dias de hoje.

Por essa razão, preocupados com os futuros desdobramentos que o episódio histórico do 11 de setembro de 2001 possa vir a ter, registramos a intenção de nos determos na análise de conjuntura do presente, apoiados, sobretudo, nas fontes encontradas em livros, jornais, revistas e artigos sobre o assunto, e aqui referenciados.

Não descartamos a possibilidade de uma possível mudança na versão sobre este episódio, que no futuro, possa se revelar diferente do que está sendo relatado hoje. Já que, no momento, nos cabe, acima de tudo, um olhar crítico do cenário apoiados no material disponível e no qual tivemos acesso.

3.2 11 DE SETEMBRO DE 2001 – O EVENTO QUE INAUGURA O NOVO SÉCULO

Era o dia 11 de setembro de 2001. As redes de televisão e jornais de todo o mundo noticiavam em tempo real o episódio que abalava o mundo.

Alguém havia desafiado a principal potência mundial do Planeta: os Estados Unidos, e resolveu destruir certamente o coração da ideologia norte-americana – os símbolos mais conhecidos de seu sistema político. As Torres Gêmeas (WTC – World Trade Center) de Nova York eram o alvo, além de uma ala do Pentágono (sede militar) e se não fosse a derrubada de um outro avião sobre a Pensilvânia, seria a Casa Branca (a sede do Governo).

Ninguém podia acreditar que os aviões estavam colidindo com as torres e tampouco que eles causariam tamanha destruição. Imediatamente, imensas explosões, incêndios, destroços do edifício desabavam e várias pessoas pulavam das janelas desesperadas com o fogo que incendiavam as torres. Simultaneamente, tudo era visto, ao vivo, e noticiado para o mundo inteiro pelas redes de comunicação. Como num espetáculo, o mundo assistia várias vezes, à mesma cena, perplexo e intrigado.

De quem seria a autoria destes atentados? – o mundo se perguntava.

Rapidamente, a mídia norte-americana interpretou o fato do ponto de vista da luta “do bem contra o mal”, algo parecido com a narrativa retratada no filme “*Cruzada*”, de 2005. Os Estados Unidos haviam sido feridos em sua mais profunda auto-estima e os atentados produziram três tipos de efeitos, como discute (Ramonet, 2003): “destruição material, impacto simbólico e grande choque na mídia”.

Os resultados, bem conhecidos de todos: a morte de mais de três mil pessoas e o abalo sobre os símbolos da hegemonia imperial norte-americana em matéria econômica (World Trade Center), militar (o Pentágono) e política (a Casa Branca).

Agora, o menos notado dos dois precedentes, ou seja, o terceiro objetivo terrorista se referia à *mídia*. Seria uma espécie de *Golpe televiso* onde de um lado, Ossama Bin Laden – o autor confessado dos crimes, provava ao mundo, a vulnerabilidade da superpotência, através de um atentado a princípio, primitivo; ou seja, em que não foi preciso utilizar armas

nucleares. Apenas o rapto de um avião cheio de combustível. Uma verdadeira guerra cinematográfica ocorreu nas telas das TV's de todo o mundo.

Do outro lado, a nação norte-americana, através de seu representante George W. Bush, diagnosticando o golpe, numa estratégica atitude política, aproveitou o momento para reforçar ainda mais sua doutrina de “combate ao terrorismo” e hegemonia norte-americana.

Diante disso, celebrando a alta audiência mundial, a mídia saboreava o seu novo papel pós-11 de setembro, o que Ramonet chama de “*messianismo de mídia*”, ou seja, uma espécie de “profeta eletrônico”, onde os meios de comunicação tomam a forma personificada de agentes capazes de contar e julgar todos os episódios da história, em especial, dos eventos de guerra.

Atacados pela primeira vez em casa, no santuário de sua metrópole, os Estados Unidos decidiram reagir. Finalmente, após dez anos do desabamento da União Soviética em 1991, um adversário havia aparecido afinal.

Sob o nome de *terrorismo*, esse adversário - o islamismo radical - autorizava os EUA a tomarem todas as medidas arbitrárias e a cometerem excessos, que teriam como alvo, não somente as organizações terroristas, mas, também todos aqueles que se opunham à hegemonia norte-americana e sutilmente, até os adversários da globalização liberal.

Com esta justificativa, era a primeira vez na história que um império fazia guerra não a um Estado, mas, a um homem: Osama Bin Laden. Era um momento inédito.

Inúmeras as guerras e confrontos travados pelos Estados Unidos contra o mundo. Como o próprio cinema retratou, na extensa lista de filmes produzidos nesta temática. Entre os anos 2001 a 2005, por exemplo, mais de 40 (quarenta) filmes só do gênero de *guerra*³⁵ produzidos em Hollywood (dentre os que chegaram às distribuidoras brasileiras). Prova de que, são de fato, uma das maiores indústrias cinematográficas do mundo, nos mais diversos gêneros fílmicos, perdendo apenas em quantidade, para a indústria indiana.

Entretanto, Ramonet (2003, p.54) vai afirmar que “[...] os trágicos acontecimentos do 11 de setembro de 2001 abriram um novo período da história contemporânea”.

Para Ramonet (2003), a época que está terminando começara a 09 de novembro de 1989 com a queda do Muro de Berlim e o desaparecimento da extinta URSS a 25 de

³⁵ Dados obtidos junto à Rede de Locadoras *Vídeo Imagem* – Gerência Bauru-SP em 10/02/06.

dezembro de 1991. Naquele momento, celebrava-se, incessantemente, a democracia, o estado de direito e os direitos humanos. Estes três referenciais contavam com a adesão das populações do mundo todo que viam neles, um progresso do direito contra a barbárie.

“Entretanto, neste aspecto, o dia 11 de setembro de 2001, marcou uma nítida ruptura. Em nome da ‘guerra justa’ contra o terrorismo, todas essas idéias generosas parecem subitamente esquecidas” (RAMONET, 2003, p.55). Com o 11 de setembro de 2001, todos compreenderam que o momento não era para sutilezas. “Quem não está conosco, está com os terroristas!” – advertia Bush em pronunciamento ao mundo, o que provocou uma constatada omissão das nações, inclusive da Organização das Nações Unidas, da OTAN – Tratado do Atlântico Norte e da UE - União Européia, salvo a França e a Alemanha.

Washington celebrava duas sensações dialeticamente contrárias: viram-se atacados em sua auto-estima e, simultaneamente, afirmavam sua autoridade no mundo.

“Nenhuma nação jamais teve um poder semelhante, nem uma invulnerabilidade comparável” (RAMONET, 2003, p.55). Todas as nações e embaixadas do mundo inteiro, menos a do Iraque, prestavam suas condolências a Bush. Todos compreendiam até mesmo a Rússia, que o momento era inédito e opor-se a Washington seria fatal. A advertência foi para todos os países. O domínio militar dos EUA neste início de século, é absoluto, segundo Ramonet.

Outra lição do 11 de setembro de 2001, “[...] é que a globalização continua e se afirma como a principal característica do mundo contemporâneo. Mas a crise atual revelou a sua vulnerabilidade” (RAMONET, 2003, p.67).

Prova disto, é a insistência dos EUA em agilizar a instalação do que eles chamam de “*aparelho de segurança da globalização*” – um dispositivo global certamente confiado à nova OTAN com o objetivo de insistir na adesão da Rússia e da China para entrarem na Organização Mundial do Comércio (OMC), e reiterar o pretexto da luta mundial contra o terrorismo e para isso, reduzindo se preciso, as liberdades e o perímetro da democracia.

Em detrimento desse tipo de discurso, várias nações como França, Itália e Alemanha já instituíram novas legislações que reduzem os direitos individuais principalmente, a estrangeiros ou qualquer cidadão suspeito de ligações criminosas com as redes de terrorismo.

Com isso, quem perde são os indivíduos que vêem restringida sua liberdade a favor de um sistema, que se torna cada vez mais autoritário.

Para Jordão & Durso (2003)³⁶, após o trágico acontecimento destes atentados, o mundo passou a experimentar uma nova plataforma política do governo norte-americano, cujo precursor foi George W. Bush (pai) e agora, o filho. Ambos, republicanos e conservadores, viram no 11 de setembro, a necessidade de deter o inimigo mascarado, mesmo que para isso, fosse necessário interromper a agenda política e econômica do país, sob o risco de se fracassarem, virem sua popularidade decair e a hegemonia norte-americana ficar abalada.

Nesta pretensão e apoiados por alguns Estados sob o discurso da “luta contra o terrorismo global”, foi realizado um ataque ao Afeganistão (país que dava suporte ao Regime autoritarista *Taliban*). Os Estados Unidos bombardearam o país, a procura dos autores dos atentados.

A guerra ocorreu, com pouca resistência por parte do Afeganistão, já que não possuíam armas, tecnologicamente à altura dos norte-americanos. Como se sabe, milhares de vidas pagaram o preço da revanche norte-americana. Novamente, a barbárie revelou-se em sua faceta mais violenta: o conflito armado.

Para Oliveira (2003)³⁷, o episódio do 11 de setembro, marca uma verdadeira ruptura, com também pensa Ramonet, no modelo político de relações internacionais.

Hoje, a mudança no perfil da condução das Relações Internacionais, tende a ser mais unilateral do que antes, ocorrendo um claro desrespeito com as instituições como a ONU, por exemplo.

Entretanto, o que o 11 de setembro indica é um marco histórico de rompimento de toda a política internacional dos EUA, pautada em uma manobra estratégica de legitimação de sua supremacia nos chamados “ataques preventivos”, que apelam para toda a ilegalidade em nome do discurso da “liberdade” a qualquer custo.

Daí, mais uma justificativa para a escolha desse recorte sobre o período citado, prova de que realmente, o 11 de setembro representou uma ruptura no

³⁶ JORDAO, Daniel. & DURSO, Rafael. “O mundo pós 11 de setembro de 2001”. Disponível em http://www.revistaautor.com.br/textos/11_de_setembro.shtml Acesso em 08/10/2003.

³⁷ OLIVEIRA, Marcelo. “11 de Setembro de 2001: ruptura ou continuidade?”. Disponível em http://www.revistaautor.com.br/artigos/2002/w15/MFO_15.shtml Acesso em 08/10/2003.

discurso norte-americano, manifestando-se inevitavelmente, na própria cultura, e que é revelado dentre outros, em filmes, por exemplo.

As opiniões expostas, na reportagem da Revista *Veja*³⁸, edição especial de 11 de setembro de 2002 – “11 de setembro – o mundo nunca mais foi o mesmo”, divergem dos autores citados anteriormente, no que se refere à afirmação de que após o 11 de setembro, a supremacia norte-americana tenha ganhado espaço a ponto de fortalecer sua estrutura política e econômica. Ao contrário, a reportagem fala da situação anterior ao atentado nos Estados Unidos, que já se encontrava abalada pela revelação de fraudes escandalosas nas contas de empresas gigantescas, como a Enron e de uma economia que já andava mal. Tudo isso aliado aos atentados, é que produziu um baixo índice de investimentos; pois vários setores da economia americana já se encontravam em declínio e precisavam de aquecimento, principalmente a bélica e a petrolífera.

Quando a principal economia adoece, o contágio é inevitável (...) Na América Latina por exemplo, o que se vê, é um clima generalizado de desesperança em relação ao desenvolvimento. Uma das novidades é a maior revitalização da receita americana de abertura econômica, privatizações e redução do Estado, o conjunto batizado de Consenso de Washington. (Revista *Veja*, Edição Especial, 2002)

A *doutrina Bush* – idealizada pelos neo-conservadores norte-americanos, iniciada por George W. Bush (pai) e agora, o filho, não oferece realmente nenhuma explicação plausível para a guerra no Iraque em 2003.

Para Habermas (2003)³⁹, a cena do dia 09 de abril de 2003 quando soldados americanos enlaçam o pescoço da estátua do ditador Saddam Hussein e o derrubam do pedestal, parece inverter a percepção pública de uma guerra de choque e pavor, sobre uma população bombardeada e indefesa. Esta cena, transformou-se na saudação da vitória da doutrina Bush sob o entusiasmado discurso do “Iraque livre”.

À primeira vista, a cena pode soar como um “*pathos*” de liberdade ou de uma “perspectiva revolucionária” sobre o regime de direito do indivíduo; mas, para o filósofo,

³⁸ REVISTA VEJA. Edição Especial. 11 de setembro – o Mundo nunca mais foi o mesmo. Publicada em 11/09/2002.

³⁹ FOLHA DE S. PAULO. HABERMAS, Jurguen. “A guerra e seus juízos contraditórios”. Artigo publicado no Caderno Ilustrada em 25/04/2003.

certamente, a superpotência dos Estados Unidos, se reserva o direito de agir de modo unilateral, impondo um pensamento único às nações do mundo, cuja aparente promessa, é a da liberdade a qualquer custo, mesmo que para isso, seja necessário empregar de maneira preventiva, todos os meios militares para afirmar sua posição hegemônica.

Ainda para o autor, não podemos, contudo, entender a nova doutrina como expressão de um *cinismo normativo*. Hobsbawn denominou o século XX de “século americano”. Para ele, os neo-conservadores de Washington teriam a vantagem de dispensar o *discurso da normatividade* sobre suas ações; ou seja, para os Estados Unidos - nada é melhor para o mundo do que o que eles consideram como “melhor“, ou como “estilo de vida perfeito“, a ideologia do “*American Way*” e do “*Star-System*”, que na verdade, seria o alastramento mundial do consumo e da globalização de mercados livres.

Para a doutrina Bush, “guerras que melhoram o mundo não precisariam de nenhuma outra justificação”(HABERMAS, 2003).

Entretanto, especificamente nesta guerra do Iraque, a *doutrina Bush* alcançou legitimação posterior, segundo Habermas, apoiada em três circunstâncias: 1) limpeza étnica muçulmana – que já se encontrava em andamento; 2) o preceito de ajuda emergencial, quando o direito internacional se visse abalado, e 3) o caráter democrático do discurso da liberdade com o qual, os EUA se cobriam.

Com isso, não há como relacionar este fato ao 11 de setembro. Evidentemente, essa doutrina foi desenvolvida muito antes do ataque terrorista...

[...]todavia, só a administração inteligente da psicologia das massas, resultante do choque compreensível do 11 de setembro criou o clima em que a doutrina pôde encontrar ampla aceitação, mas em uma versão diferente afiada para a ‘**guerra contra o terrorismo**’. (HABERMAS, 2003, grifo nosso)

Essa associação é evidentemente polêmica, principalmente quando vai para a esfera pública:

O governo americano procurou convencer a opinião pública mundial dos contatos entre Saddam Hussein e a Al Qaeda. Essa campanha de desinformação foi tão bem-sucedida no próprio país que 60% dos americanos saúdam a mudança de regime no Iraque como ‘reparação’ pelo 11 de setembro. (HABERMAS, 2003)

Para Habermas, o emprego do termo “guerra preventiva”, usada pela doutrina Bush, não oferece nenhuma justificativa legítima. Pois contra os terroristas, estes que operam em redes globais; bombas não ajudam em nada. Mas sim, uma forte e segura rede internacional de serviços de informação. Para ele, a informação é que se configura uma arma poderosa e eficaz tanto para a paz quanto para a guerra. E neste ponto, ele coincide com Ramonet.

Outros perigos que resultam do fracasso auto-imputável de uma política de não-propagação de armas de destruição em massa, podem ser superados muitos mais por meio de negociações do que mediante guerras para o desarmamento. (HABERMAS, 2003)

Dessa forma, a atitude norte-americana simbolizada na *doutrina Bush*, só denota uma coisa: um país hegemônico que autoriza a si mesmo. Para Habermas, este é o perigo latente deste novo século – o risco eminente da dominação totalitária por meio de políticas econômicas e culturais ou ações militares de intervenção mundial.

Na verdade, este é um risco muito maior do que todas as ditaduras já vividas na história, porque ela atinge os indivíduos num momento de uma grande crise de valores, e na ausência de uma consciência plena de ética.

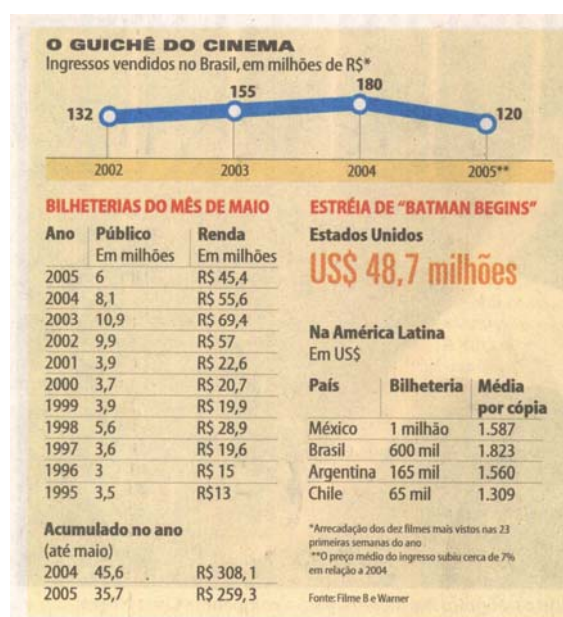
“A sociedade mundial se tornou complexa demais para ser controlada a partir de um centro e com os meios de uma política apoiada na força militar”(HABERMAS, 2003). Para ele, quanto mais o poder político se fizer valer pelas vias do Exército, do serviço secreto e da polícia, mais ele impede a si mesmo, de exercer um papel de configuração civilizadora mundial, pondo em risco, as próprias liberdades e fazendo esvaecer o Estado de Direito, levando à humanidade inteira, inevitavelmente, à barbárie e ao colapso.

Por esta razão, a *doutrina Bush* resume o que o Ocidente vincula a “valores políticos fundamentais”; ou seja, o vocabulário dos direitos humanos ou a auto-determinação do conceito de democracia, não podem ser confundidos, com uma pretensão imperial de que a forma de vida política e cultural de uma sociedade, seja exemplar para todas as outras.

Com isso, podemos concluir que os autores trabalhados neste capítulo, convergem para um ponto: o de que os Estados Unidos concentram hoje, a hegemonia sobre as dimensões básicas de uma sociedade: a política, a econômica, a militar e a cultural.

Em relação a esta última esfera, a cultural, muito tem se falado, por exemplo, na possível crise das salas de cinema, diante da onda tecnológica do DVD. Desde 1997, ano da entrada desta tecnologia no país, já se anunciava que o conforto de assistir um filme em sua casa, aos poucos, ia substituir a experiência da sala de cinema. Entretanto, segundo Dan Fellman, executivo da Warner Bros nos EUA, em entrevista à *Folha de S. Paulo* em 25/06/05⁴⁰, acha que ainda é cedo para culpar o DVD pela real queda do índice de frequência da população norte-americana ao cinema. “Certamente, devemos prestar atenção nisso. Mas, creio que você não pode fazer isso [concluir que o espectador prefere o DVD ao cinema], apenas observando seis meses de resultado. Precisaremos de alguns anos”, disse.

Conforme o quadro abaixo, referindo-se aos anos de 1995 a 2005, selecionando os meses de maio de cada ano, constata-se um significativo aumento nas bilheterias de cinema de 2001 para 2002, atingindo o auge em 2003 e caindo até 2005. Vejamos a seguir:



Fonte: Quadro extraído do jornal *Folha de S. Paulo*, em 25/06/2005, p. E-7.

Esse quadro pode representar outras tantas coisas além do DVD. Como explica o distribuidor José Carlos Oliveira, diretor da Warner no Brasil, na mesma reportagem. Campeão de bilheteria no ano de 2005 com o filme “*Constantine*” que chegou a 2,5

⁴⁰ FOLHA DE S. PAULO. Entrevista de Dan Fellman – executivo de Hollywood - concedida à jornalista Silvana Arantes, sob o título “**Executivo nega crise e ‘morte’ das salas de cinema**”. Caderno Ilustrada, p. E-7, em 25/06/2005 – Ver lista de anexos.

milhões de espectadores e líder (até a data publicada junho/05) com o filme “*Batman Begins*”, ele diz que não há crise do cinema.

“Crise, só se for de oferta”, diz. Segundo a jornalista Silvana Arantes, os filmes da temporada de 2005, estão menos atrativos do que os de anos anteriores, incluindo os filmes da Warner. Em 2004, havia “*O Senhor dos Anéis*”, “*O último Samurai*”, “*Alguém tem que ceder*” e a maior de todas as surpresas, “*A Paixão de Cristo*”, que fez 6,5 milhões de espectadores só no Brasil.

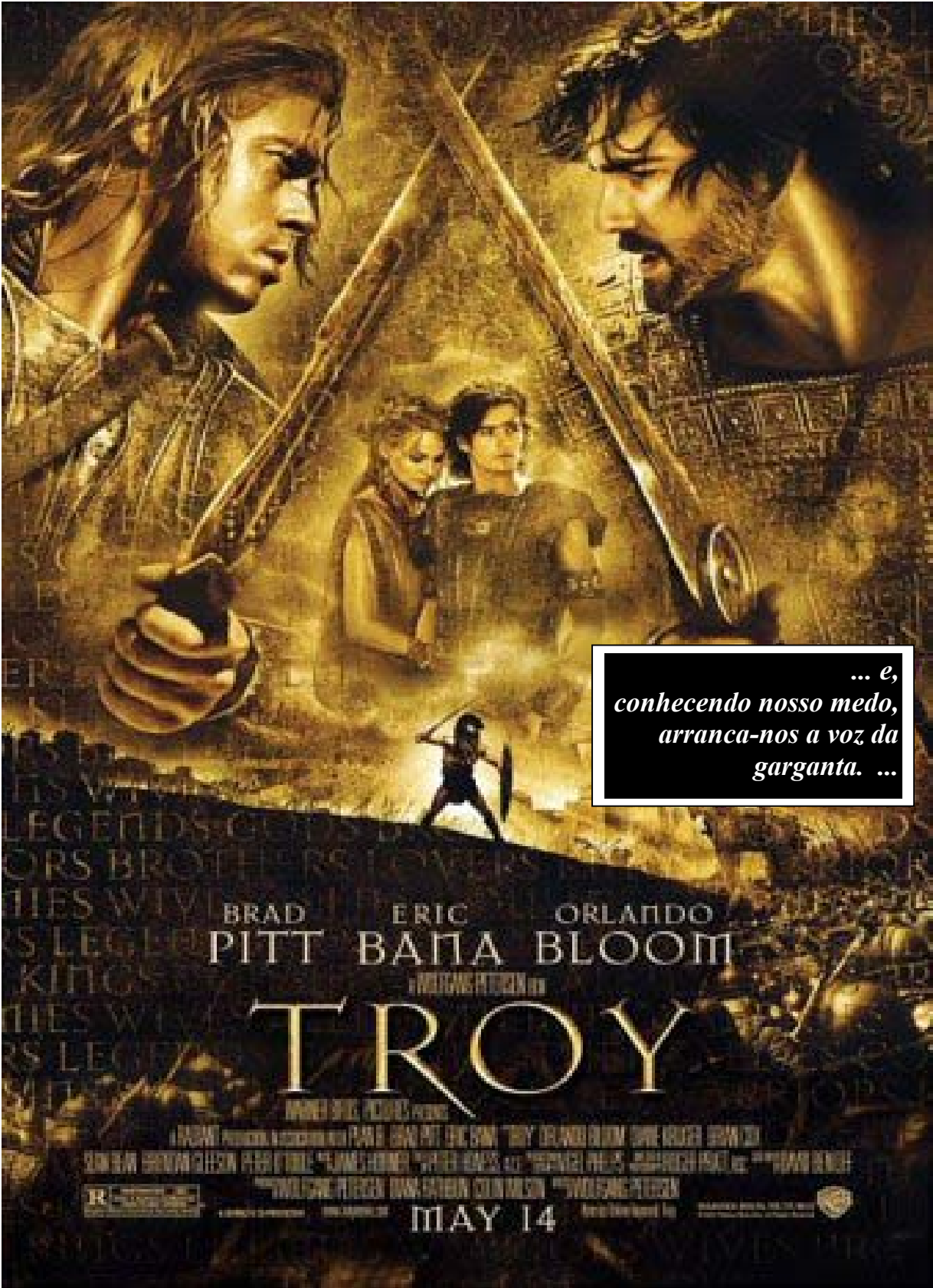
Quanto aos filmes nacionais, Oliveira acredita que se há uma crise, é em relação à qualidade e quanto às estratégias de venda e investimento. No Brasil, há uma esquizofrenia em relação ao cinema experimental e ao cinema comercial, uma mistura que impede a indústria e o comércio, de se entenderem na distribuição e divulgação dos filmes nacionais. O que no caso norte-americano, é estrategicamente articulado.

Para ele, a cinematografia brasileira deve separar em duas esferas distantes, aqueles cineastas que fazem cinema industrial de um lado, e os que fazem cinema autoral de outro. Só assim, ele acredita que poderá haver um entendimento e maior investimento por parte do setor privado e também, um aquecimento de políticas públicas de incentivo à Cultura.

Ainda ressalta que, pesquisas feitas pela Warner, revelam que o mesmo consumidor de cinema é também consumidor de DVD, sendo que os maiores itens de venda nos últimos anos, foram “*Matrix*”, “*O Senhor dos Anéis*”, “*Harry Potter*” e “*Tróia*”. Oliveira diz que as pessoas gostam de ter em casa, os filmes que gostaram de ver no cinema. Portanto, não acredita que a indústria do cinema venha a sofrer declínios de audiência por conta de tecnologias do entretenimento audiovisual.

Com base nesse referencial histórico sobre o contexto geopolítico no mundo dos primeiros cinco anos do século XXI, com ênfase na indústria cinematográfica norte-americana, não poderíamos deixar de destacar sua inegável supremacia na indústria do entretenimento mundial. Neste sentido, é que procuraremos a seguir, apresentar um panorama das produções de cinema que Hollywood vem adotando nesse período, com a intenção de utilizar a Análise política para nos auxiliar na compreensão e interpretação de como estratégias de comunicação são adotadas para diversos fins, desde encantar, educar, entreter, ocultar ou persuadir grande parte das pessoas, a aceitarem ou no mínimo, diminuírem sua resistência a certos valores ou comportamentos, cuja finalidade é serem

cada dia mais reforçados e legitimados. É na intenção de conhecer melhor essa estratégia de legitimação de valores que passamos agora para as Análises políticas no capítulo 4.



*... e,
conhecendo nosso medo,
arranca-nos a voz da
garganta. ...*

BRAD PITT ERIC BANNA ORLANDO BLOOM

TROY

WARRIOR SPIES. HEROES. FUGITIVE.

MAY 14



Capítulo 4

TRAILERS E FILMES LEGITIMANDO VALORES – UMA ANÁLISE

Amparados pela análise contextual de nossa investigação e com o intuito de refletir sobre o *trailer* como uma expressão que vai além da publicidade cinematográfica, pois acreditamos que ela contempla recursos sensibilizadores que podem atuar em outros espaços ademais do comercial, elaboramos nossa pesquisa em DUAS FASES:

1ª FASE - Primeiramente, elaboramos um **MAPA TEMÁTICO** com os principais filmes produzidos pela indústria cinematográfica norte-americana⁴¹, entre os anos de 2001 a 2005 – para a verificação da *tendência temática* que estes filmes têm adotado, através de consulta a uma Rede de Locadoras da cidade de Bauru (São Paulo-Brasil)⁴². Para tanto e por se tratar de uma grande produção, recortamos este universo, optando pelo gênero fílmico “*Guerra*”.

Esta escolha se deu por entendermos que, se nossa motivação é chegar a pressupostos teóricos que direcionem a técnica cinematográfica à sensibilização de uma Cultura de Paz, conhecer as estratégias dos “inimigos da paz”, é um processo necessário para a compreensão das reais motivações que levam um filme, a no mínimo inibir ou promover a divulgação de uma cultura de paz.

Todavia, para que possamos fazer uma *Análise política* mais consistente, queremos nos aprofundar em camadas mais densas da obra cinematográfica com o auxílio do Método de Kellner. Queremos visualizar, se há indicações de alguns temas específicos, que se relacionem ou não com os fatos históricos do referido período temporal, ou que façam menção à outro tempo histórico, mas, ainda assim, de forte conotação ideológica.

⁴¹ Entendendo que a indústria cinematográfica norte-americana atual é composta por vários grupos de empresas que estão ramificadas em todo o mundo, denominamos por “indústria norte-americana” devido à sua concepção diferenciada dentro do cinema mundial, em que circulam altos investimentos em produção e eficazes estratégias de distribuição. Em outros momentos, também denominaremos de a “Indústria de Hollywood”, em face da concepção adotada do “star-system”.

⁴² Rede de Locadoras “Vídeo Imagem” – localizada na cidade de Bauru-SP/Brasil, possui um banco de dados com informações a respeito da produção e distribuição mundial de filmes. Trata-se de uma amostra local, contudo, não perde em fidelidade aos dados que se processam em grandes capitais, portanto, em nível nacional.

A intenção é também descobrir se há uma espécie de “agendamento” por parte do cinema, intervindo na história ou da história inspirando o cinema – “o quanto há de ficção na realidade e quanto há de realidade na ficção”.

2ª FASE - Em seguida, partindo deste MAPA GERAL, fizemos uma **Seleção de cinco filmes do gênero “guerra” de repercussão nacional e internacional, segundo informações da Rede de Locadoras consultada – para analisamos seus trailers oficiais utilizando o Método de Kellner.** - Queremos com isso, verificar, se há pressupostos estéticos (retóricos) e ideológicos (políticos) que revelem a aplicabilidade do método aos *trailers*. Se mesmo em face da sua fragmentação discursiva, é possível ainda assim, identificar uma certa coerência narrativa que denota um certo tom ideológico, político de determinado tema.

Para tanto, na Análise dos *trailers*, será elaborada uma **TABELA COM CATEGORIAS PRÉ-DEFINIDAS**, onde serão analisados os elementos cinematográficos do *trailer*, a partir de uma abordagem de Kellner e alguns teóricos propriamente do cinema, como Eisenstein e Betton. Pretendemos com isso, chegar a uma possível reunião de elementos, que configurem uma análise em perspectiva sobre as estratégias do formato *trailer*.

Acreditamos que esta metodologia de pesquisa poderá nos responder a duas importantes indagações: 1) revelar alguns elementos velados da indústria cinematográfica hollywoodiana, sob o recorte da realidade contemporânea, para averiguarmos as tendências temáticas que estes filmes têm adotado, procurando conferir uma interpretação crítica, sobre o ponto de vista dos possíveis “agendamentos” que o cinema cria na ficção e que se relacionam com alguns fatos na vida real; e 2) comprovar se o método de Kellner pode ser utilizado para análise de *trailers*, cuja estrutura ainda que fragmentada, tem uma intencionalidade que lhe confere um sentido dentro de determinado contexto.

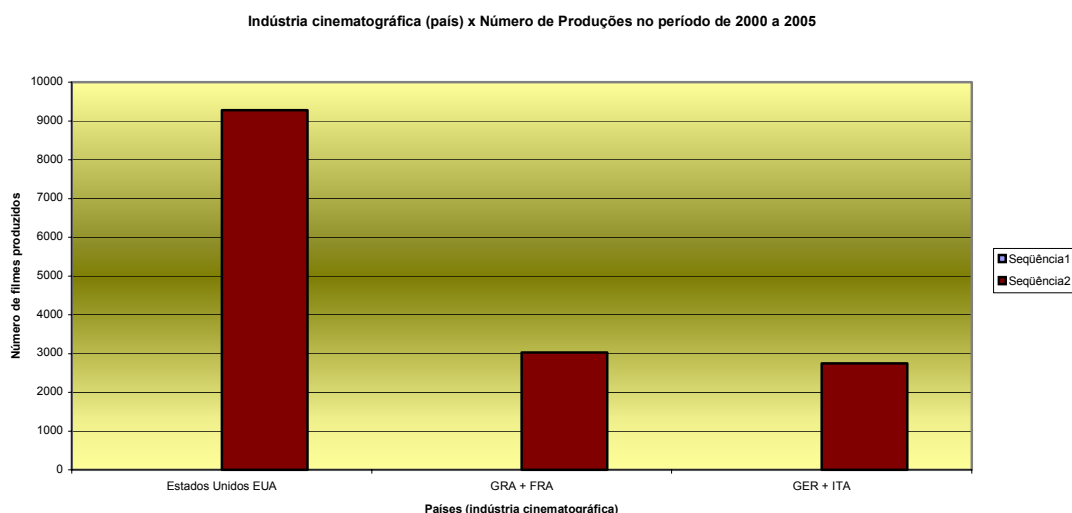
Assim, supomos reunir informações iniciais a respeito da produção do *trailer* para uma futura pesquisa sobre a recepção dele junto ao público.

4.1 FASE 1 – MAPA TEMÁTICO – FILMES PRODUZIDOS PELA INDÚSTRIA CINEMATOGRAFICA NORTE-AMERICANA ENTRE 2001 A 2005

Em consulta ao banco de dados da Rede de Locadoras “Vídeo Imagem” da cidade de Bauru-SP/Brasil, colhemos os seguintes dados abaixo descritos e elaboramos alguns gráficos, até chegarmos ao objetivo principal desta primeira fase que é, além de conhecer mais profundamente a indústria cinematográfica norte-americana, investigar também, as tendências temáticas do gênero fílmico “guerra” produzidos por esta indústria.

GRÁFICO 1: Indústria cinematográfica (País) x Quantidade de Produções

Explicação sobre a construção do gráfico: No período de 2001 a 2005, o número total de filmes produzidos pelos EUA, foi de aproximadamente 9.275 produções cinematográficas (que chegaram ao Brasil pelas distribuidoras representantes no país). Isso representa quase 2 mil produções por ano. Salvo, em relação à indústria cinematográfica indiana, que em quantidade, segundo a Locadora consultada, é a maior do mundo, os EUA concentram a maior indústria (conglomerados de várias empresas, nem sempre com sede no próprio país), em termos econômicos e de distribuição, ou seja, está presente em vários países, mesmo em regiões do Oriente Médio e da Ásia.



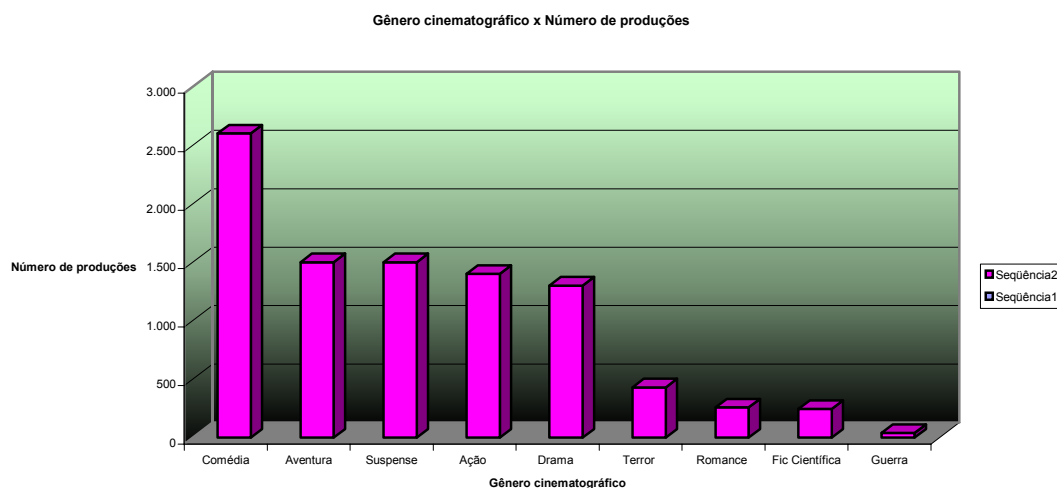
Interpretação: Nota-se que a indústria norte-americana é quatro ou cinco vezes maior, que as segundas colocadas: Inglaterra (GRA) e França (FRA), Alemanha (GER) e Itália (ITA), que possuem produções consideráveis em termos quantitativos, sem falar em termos de qualidade.

Todavia, a maior em quantidade como dissemos, é a Indiana, denominada inclusive de “*Bollywood*”, que sugere a união do nome da capital indiana “Bombaim” e “Hollywood”, a indústria do “star-system”. “Bollywood” portanto seria uma nova Hollywood, só que oriental. O fato é que, o cinema indiano, dotado de uma estética e cultura diferenciada da cultura ocidental e rica em estilo autoral, pouco chega até o Ocidente, devido a uma forte influência da indústria norte-americana de cinema. O que torna para nós, seu conhecimento um pouco dificultoso.

Sabemos ainda, que em termos de investimentos, Hollywood é sem dúvida, a maior indústria em entretenimento audiovisual do mundo.

GRÁFICO 2: Gênero cinematográfico x Quantidade:

Explicação sobre a construção do gráfico: No mesmo período de 2001 a 2005, dividimos estes (9.275) filmes distribuídos às redes de locadoras no Brasil, e alguns ao circuito de cinema, em uma diluição por gêneros filmicos: Comédias, Aventura, Suspense, Ação, Drama, Terror, Romance, Ficção científica e Guerra.



Interpretação: Como se nota, a maior incidência de gêneros filmicos deste período é a de *Comédias* que ocupa o 1º lugar no gráfico, *Aventuras* e *Suspenses* em 2º lugar e *Ação* em 3º lugar.

Observemos também, que os filmes classificados como “*guerra*”, são a menor incidência de gêneros no gráfico apresentado. No entanto, este gênero também pode estar diluído em outros gêneros, não necessariamente em *guerra* ou *ação*, mas, até mesmo em um *Romance* ou em um *Épico*.

Outro fato interessante, é que as *Comédias* lembram de alguma maneira, o que Goebbels dizia a respeito da “repetição” de uma informação aliada ao divertimento, com fins estrategicamente propagandísticos. Como disse Lenharo (2003), a diversão de que Goebbels falava, referia-se não somente a fazer “rir” mas, a “distrair as massas”, mesmo que para isso, fosse preciso fazê-las “chorar”, assim como o *Drama*, também revelado no gráfico, está na 5ª posição em número de produções. Prova de que é um gênero de grande aceitação junto ao público.

Segundo informações da Rede de Locadoras, a classificação por gênero, é dada pelas distribuidoras, o que mostra muitas vezes, os equívocos de classificação, pois tendem a atender uma estratégia mais comercial do que propriamente, artística. No entanto, uma *Comédia*, nem sempre, é essencialmente *Comédia*. Ela pode trazer um *Drama* em seu núcleo, o que não elimina seu caráter original.

Ainda, segundo a Rede de Locadoras, as *Ficções Históricas*, ou *Épicos* em geral, estão diluídos nestas mesmas classificações. Como por exemplo, o filme “*Cruzada*” está classificado como “*Guerra*” por trazer uma narrativa onde alguns personagens fictícios, constroem sua saga aventureira nos inter-textos da

própria história real, ou seja, de uma guerra entre cristãos e islâmicos. Contudo, também pode ser encontrado como filme de “ação”.

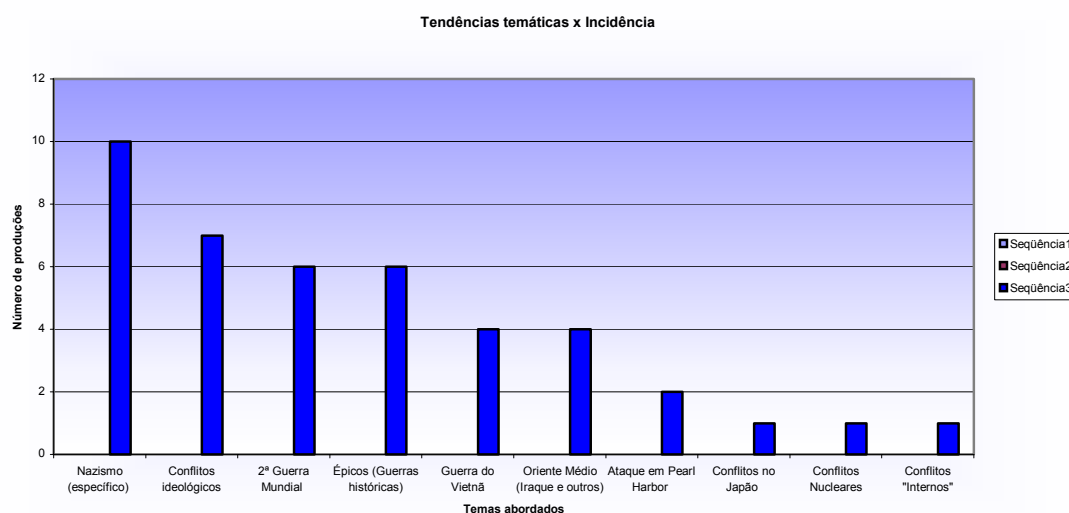
Entretanto, para nossa análise neste trabalho, consideraremos um filme como sendo de “guerra”, aqueles que trazem uma guerra ou um conflito em sua narrativa, independente de sua classificação por gênero.

GRÁFICO 3 – Tendências temáticas x Níveis de incidência:

Explicação sobre a construção do gráfico: Embora o gênero “guerra” no referido período analisado, seja o de menor incidência dentre as produções norte-americanas, nos deteremos nele, pela própria escolha e construção epistemológica desta Pesquisa, como já foi argumentado anteriormente.

Nada mais coerente do que tentar compreender as possíveis relações e diálogos do cinema com a história, na produção de reflexão sob temas da guerra.

Neste gráfico, queremos verificar quais os **temas da guerra** mais visitados pelo cinema nos primeiros cinco anos do século XXI⁴³:



Interpretação: Conforme revela o gráfico, de fato, algo está acontecendo entre o cinema (no caso, o norte-americano) e a História. Em especial, se tratando de heróicos personagens históricos, que tiveram uma trajetória de sucesso, como: Alexandre, Júlio César, Rei Arthur, assim como, em momentos históricos gloriosos ou trágicos, como a era das Cruzadas, a guerra de Tróia e o estabelecimento do Império Romano.

Tanto é verdade, que os demais temas, salvo algumas exceções, se referem a fatos mais contemporâneos, como: o período Nazista, a Segunda Guerra Mundial, o ataque em Pearl Harbor e a Guerra do Vietnã. Temas que já viraram tradição no cinema norte-americano.

O que chama a atenção, é que a figura de Hitler ainda desperta muita curiosidade e indignação por parte do público, e talvez por isso, seja um personagem sempre visitado pelo cinema, mesmo o norte-americano.

⁴³ Conforme dados obtidos junto à Rede “Video Imagem”, reunimos todos os filmes de guerra produzidos no período e os dividimos por áreas temáticas. Obs: nosso critério deteve-se na temática do filme, e não somente em sua classificação por gênero adotada pelas distribuidoras, que segue uma regra mais para fins comerciais, do que propriamente, artísticos - Ver lista de anexos.

Vale ressaltar também, que separamos o “Nazismo” da “Segunda Guerra Mundial”, em duas modalidades temáticas diferentes, justamente pela grande incidência de filmes especificamente sobre um e outro. Todavia, até poderíamos juntá-los em um único tópico, que se configuraria o mais alto índice temático de todo gênero fílmico de “guerra” durante o período de 2001 a 2005, produzido pelo cinema norte-americano. Revelando que este é o tema mais abordado pelos cineastas deste período: a Segunda Guerra Mundial. Contudo, achamos que seria melhor separá-los em face das análises políticas.

Entretanto, não podemos nos esquecer que poderemos encontrar temas da guerra em outros gêneros. Vale a pena chamar a atenção, para as produções que antecederam o 11 de setembro de 2001, como “*Gladiator*”, que segundo a crítica, fez apologia velada aos EUA, como legítima nação sucessora do Império Romano nos dias atuais. E em um momento posterior ao 11 de setembro, produções como “*Cruzada*” e “*Tróia*”, ganham destaque por serem temas históricos retratando guerras e conflitos entre povos e culturas diferentes.

A partir de 2005, no entanto, também se vê, um aumento de filmes do gênero “*Suspense*” e “*Ação*”, que retratam relações mais sutis, que nos levam a estabelecer conexões sobre a atual preocupação norte-americana do inimigo que está “dentro de casa”, ou seja em relação aos “conflitos internos”. Filmes como “*A ilha*”, “*Ameça invisível*”, “*Assalto ao 13º DP*”, “*Tiros em Columbine*” e o documentário “*Fahrenheit 11/9*”, revelam os problemas internos de uma nação em conflito consigo mesma, com seus próprios habitantes. Todavia, nem sempre são encontrados como filmes de “*Guerra*”, como já explicamos anteriormente.

Outro ponto que vale observar é a grande incidência de filmes que trazem temas que abordam essencialmente os valores da democracia, liberdade, racismo e conflitos religiosos - uma tendência tradicional do cinema norte-americano.

4.2 FASE 2 – ANÁLISE POLÍTICA APLICADA AOS *TRAILERS* DE CINCO FILMES DE GUERRA (Entre 2001 a 2005)

Atualmente, o Brasil possui várias distribuidoras de filmes e são elas que controlam o circuito de cinema “*Entertainment home*” – “*Entretenimento em casa*” (locadoras), como também a distribuição de cópias dos filmes para as salas de cinema (exibição) no país. As mais relevantes da atualidade são: FOX filmes, Warner, Universal, Califórnia, Imagem Films, Flashstar, Paramount, Europa, Focus, Casablanca, Alpha Films, Buena Vista e Paris Filmes.

Diante disso, selecionamos os seguintes *trailers* abaixo, todos do período de 2001 a 2005, produzidos pelo conglomerado de empresas ligadas à Hollywood, para aplicarmos o método da *Análise Política de Kellner*. São eles:

- * ***O Pianista* (2002) – sobre o período de ocupação nazista na Polônia**
- * ***Tróia* (2004) – sobre a guerra mítica de Tróia**
- * ***Pearl Harbor* (2001) – sobre o ataque japonês à base da marinha norte-americana**
- * ***Hotel Hwanda* (2004) – sobre a guerra civil em Huanda, África, em 1994**
- * ***Cruzada* (2005) – sobre a guerra santa entre cristãos e islâmicos em 1.187**

Obs: Segue anexo a este trabalho, o CD com os cinco trailers analisados, em formato para ser visualizado em DVD – Ver lista de anexos.

Passamos agora, para a análise dos *trailers* destes cinco filmes. Como já dissemos anteriormente, queremos aplicar o método da *Análise política* que Kellner chama de um “*Estudo cultural multiperspectivo*” cujo resultado chamaremos de “*Crítica diagnóstica*”.

[...] um estudo cultural multiperspectívico utiliza uma ampla gama de estratégias textuais e críticas para interpretar, criticar e desconstruir as produções culturais em exame. O conceito inspira-se no perspectivismo de Nietzsche, segundo o qual toda interpretação é necessariamente mediada pela perspectiva de quem a faz, trazendo, portanto, em seu bojo, inevitavelmente, pressupostos, valores, preconceitos e limitações. Para evitar a unilateralidade e a parcialidade, devemos aprender como empregar *várias* perspectivas e interpretações a serviço do conhecimento. (NIETZSCHE apud KELLNER, 2002, p. 129)

Como tratamos anteriormente, a proposta desta fase de pesquisa, é analisar *estética e ideologicamente os trailers*, compreendendo que esta classificação em duas dimensões se dá apenas para fins didáticos, pois devemos entender que ambos estão diluídos na narrativa. Por isso, considerando a estética como “estratégia” também dotada de teor político, ideológico e cultural, podemos afirmar que, falar em “*análise estética*” é falar em “*reflexão estética*”.

Kellner chamou esta análise de “*Análise política da mídia*”, porque fatalmente, se chega aos elementos políticos estruturantes do sistema produtivo cultural de uma obra, e esta revelação interessa à comunicação, elucidando interesses e intenções veladas.

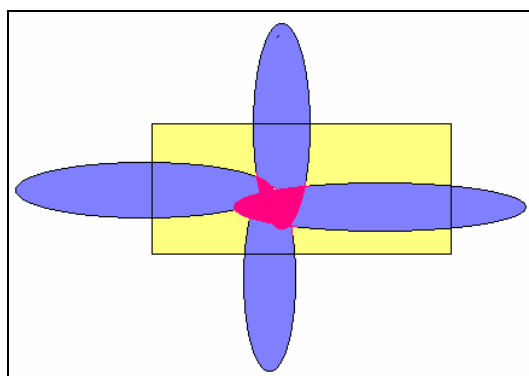


Ilustração 1

Visualizemos a figura desta ilustração 1. Entendamos o retângulo amarelo como o objeto de nossa análise submetido ao método da *crítica diagnóstica de Kellner*. As elipses em azul seriam os âmbitos de análises das mais diversas áreas do conhecimento, como por exemplo: uma análise semiótica, análise crítica, análise textual, análise de conteúdo ou análise psicanalítica, que é o que Kellner chama de *estudo multiperspectívico*, ou seja, várias perspectivas do conhecimento na busca pela compreensão mais profunda e maior abrangência sobre o objeto de análise.

Na intersecção de todas elas, no exato ponto onde elas coincidem, é que reside a convergência e a coerência da *Análise Política*, ou seja, quanto maior o número de perspectivas traçadas, maiores as chances da Análise conquistar a abrangência do objeto e por isso, possui mais condições de resultar numa crítica mais racional, concisa e profunda.

Por outro lado, essa problemática “racional” nos leva a entender, que o exercício da reflexão e da análise, não se deve achar nem totalmente no campo do entendimento teórico nem no da razão prática, mas, em muitos momentos, a uma simples *faculdade de julgar e refletir*. Em especial, quando o objeto desta análise, não pode ser visto apenas em uma de suas aparências, ou seja, quando não é possível “percebê-lo” apenas com a razão, como já havia afirmado Jean-François Lyotard⁴⁴, cuja contribuição para nossa pesquisa, se dá apenas neste seu pensamento:

Tal é a ‘ subjetividade’ deste princípio: a faculdade que o exerce é a mesma que o inventa. Esse princípio, que resulta de uma arte, mais que da razão, e que só pode se aplicar com arte, não pode pois ter a mesma validade objetiva que as categorias para o entendimento ou a lei para a razão prática, que se deduzem por argumentações. (LYOTARD, 1993, p. 11)

⁴⁴ LYOTARD, Jean-François. **Lições sobre a analítica do sublime**. Campinas-SP: Papyrus, 1993.

ANÁLISE 1 – Trailer de “O PIANISTA”



Ficha técnica:

Título original: **LE PIANISTE**

Tempo de duração do filme: 148 minutos

Tempo de duração do trailer: 1'20

Ano de lançamento: 2002 (FRANÇA-EUA)

Site oficial: www.thepianist-themovie.com

Direção: Roman Polanski

Sinopse: O pianista polonês Wladyslaw Szpilman (Adrien Brody) interpretava peças clássicas em uma rádio de Varsóvia quando as primeiras bombas caíram sobre a cidade, em 1939. Com a invasão alemã e o início da 2ª Guerra Mundial, começaram também restrições aos judeus poloneses pelos nazistas. Inspirado nas memórias do pianista, o filme mostra o surgimento do Gueto de Varsóvia, quando os alemães construíram muros para encerrar os judeus em algumas áreas, e acompanha a perseguição que levou à captura e envio da família de Szpilman para os campos de concentração. Wladyslaw é o único que consegue fugir e é obrigado a se refugiar em prédios abandonados espalhados pela cidade, até que o pesadelo da guerra acabe.

Premiações

- Ganhou 3 Oscars, nas seguintes categorias: Melhor Diretor, Melhor Ator (Adrien Brody) e Melhor Roteiro Adaptado. Foi ainda indicado nas seguintes categorias: Melhor Filme, Melhor Fotografia, Melhor Figurino e Melhor Edição.

- Recebeu 2 indicações ao Globo de Ouro, nas seguintes categorias: Melhor Filme - Drama e Melhor Ator - Drama (Adrien Brody).

- Ganhou 2 prêmios no BAFTA, nas categorias de Melhor Filme e Melhor Diretor. Foi ainda indicado em outras 5 categorias: Melhor Ator (Adrien Brody), Melhor Roteiro Adaptado, Melhor Trilha Sonora, Melhor Fotografia e Melhor Som.

- Ganhou 7 prêmios no Cesar, nas seguintes categorias: Melhor Filme, Melhor Diretor, Melhor Ator (Adrien Brody), Melhor Fotografia, Melhor Som, Melhor Trilha Sonora e Melhor Desenho de Produção. Foi ainda indicado em outras 3 categorias: Melhor Roteiro Adaptado, Melhor Edição e Melhor Figurino.

- Ganhou a Palma de Ouro, no Festival de Cannes.

- Recebeu uma indicação ao Goya, na categoria de Melhor Filme Europeu.

- Recebeu uma indicação ao Grande Prêmio Cinema Brasil de Melhor Filme Estrangeiro.

No *trailer* de “*O pianista*”, a primeira cena já anuncia e apresenta Wladyslaw (o protagonista) que é um pianista polonês. Nela, podemos ouvir primeiro o piano e depois sua imagem, intercalada com a fala de uma outra cena do filme, em que um amigo de Wladyslaw o apresenta como sendo “*um dos grandes pianistas do mundo*”.

Na seqüência, a melódica canção tocada por ele é brutalmente interrompida com a explosão de uma bomba em sua janela, que o apavora. Rapidamente, são apresentadas algumas cenas de militares nazistas marchando nas ruas polonesas e várias explosões se seguem.

Nesse momento, surge a inscrição na tela “*Melhor Filme – Palma de Ouro Festival de Cannes 2002*”. Isso visa a valorizar a obra na tentativa de impressionar o espectador a assistir um filme que já é premiado.

A seqüência elege algumas cenas de forte significado: a saída em massa dos poloneses judeus, obrigados a deixarem suas casas com suas famílias e poucas malas; caminham a pé pela rua, expulsos de seus lares, levando no braço a estrela judaica que os identifica e os segrega. Em contraponto, a cena da família de Wladislaw olhando a marcha pela janela, todos com expressão terrivelmente abatida e triste. A escolha destas cenas parece sugerir que se trata de uma dolorosa história como todas as guerras são, porém, que se trata de uma história real, que é formalmente dito na inscrição seguinte “*Baseado em uma história real*”.

Na sequência de cenas, a montagem procurou harmonizar-se com a música de fundo. O uso de falas dos próprios diálogos do filme com a inserção de imagens “não-coincidentes” como falava Eisenstein, dá o tom envolvente e original do discurso narrativo, tornando-o interessante e cativante.

Em meio a um diálogo que Wladyslaw trava com uma personagem, são inseridas cenas das perseguições aos judeus, das marchas militares e dos poloneses que caminham para as áreas de confinamento, que seria mais tarde conhecida como “*gueto de Varsóvia*”. A cena é chocante, pois são milhares de pessoas que terão suas vidas interrompidas em razão da guerra.

Em seguida, é apresentada a inscrição “*A música era sua paixão*”, revelando que a história tratará da vida deste homem, apaixonado pela música em meio à guerra. Nesse momento, a música fica mais alta e caminha para seu ápice, sugerindo dramaticidade nesse

ponto. Acreditamos que isso seja um recurso emocional do *trailer*, que em sintonia com a montagem das imagens, procurou organizá-las em sincronismo com a música de fundo. Contudo, não há “coincidências” entre imagem e som, ambas parecem se complementar, como Betton denominou de “*sobreposição de imagem e som*”, onde imagem e som, embora em tempos diferentes, indicam a mesma informação, levando o espectador a uma espécie de condicionamento e atenção.

Em seguida, é apresentado o diálogo de Wladyslaw com outro personagem, onde lhe é dito que os alemães matam homens, mulheres, crianças, judeus, poloneses, indiscriminadamente. Então, surge a inscrição “*sobreviver era sua obra-prima*”.

Nesse momento, em que a música no seu ápice em sintonia com o ritmo melódico, as cenas começam a ser apresentadas de forma mais rápida, acompanhando a cadência musical. Isso confere dramaticidade ao discurso, dando-lhe vigor e gerando uma espécie de envolvimento do espectador.

As cenas que passam nesse momento do ápice musical são as mais dramáticas, que por contar com a ótima representação do ator protagonista, deixa-as ainda mais realistas e emotivas. A cena de Wladyslaw fazendo os gestos como se estivesse tocando piano, todavia, sem tocá-lo, já indica que alguma coisa ocorrerá no filme, que o impedirá de tocar, talvez porque será proibido de tal desejo, ou talvez por medo de que seja ouvido por alguém. Enfim, essa expectativa gerada, de não saber por quê ele não toca o piano, se é evidente a sua vontade em tocá-lo, parece ser uma técnica intencionalmente criada no *trailer* para produzir tal efeito no espectador, ou seja, será preciso ver o filme para entender porque ele não toca o piano naquelas cenas.

É na sequência que a música orquestral chega ao seu ápice maior, e é intercalada com cenas em que a câmera lenta provoca maior adesão do espectador e maior densidade gravitacional como dizia Betton. Parece que tudo fica ainda mais pesado, mais doloroso e angustiante. As explosões que seguem, os assassinatos ao ar livre, as perseguições, o desespero das pessoas nas ruas, o choro, as perdas, os destroços, e os militares que ateam fogo nas casas, exigem que Wladyslaw fuja, se esconda. Em contraponto com essas cenas, o recurso da inserção de um monólogo do próprio Wladyslaw, mostra a arte da “não-co incidência” entre imagem e som novamente, de forma harmônica. Essa harmonia é

estratégica pois as cenas começam e terminam no mesmo tempo dos compassos musicais. Mostra que o recurso musical é bastante explorado nos *trailers*.

Como numa “eclosão” de sentimentos, no momento mais “alto” da montagem rítmica, apresenta-se a cena do pianista fisicamente cansado, abatido, sujo, com roupas rasgadas e de cabelos compridos e barba, sugerindo que já se passou um bom tempo, desde que ele podia tomar um banho, vestir uma roupa limpa, dormir ou se alimentar. Sua aparência denota esse estado lastimável daqueles que têm suas vidas restringidas por ocasião da guerra, cuja única alternativa, é tentar sobreviver. Entretanto, nesta cena, ele toca piano com toda a força que lhe resta, de forma apaixonada. Esse momento coincide com o ápice da música de fundo.

Depois deste ponto, a música começa a desacelerar, e a apresentação das cenas fica mais esparsa. A tensão parece que vai sendo diminuída e as cenas acompanham essa tendência, mostrando agora, imagens de um brinde numa mesa de jantar, e do abraço mútuo e fraterno de uma família.

Em pouco tempo, o *trailer* consegue passar a mensagem de que no filme, ademais da guerra, também serão privilegiados os temas do amor, da solidariedade e da dignidade humana, mesmo em face das maiores barbáries que se teve notícia na história: o nazismo.

Com isso, é possível vislumbrar, que neste *trailer*, o recurso que parece se sobressair aos demais é a *montagem rítmica* acompanhando a sequência das cenas. Ela confere dramaticidade, envolvimento e mantém a coerência discursiva dos fragmentos do texto fílmico.

Vejamos algumas fotos do *trailer*:





ANÁLISE 2 – Trailer de “TRÓIA”



Ficha técnica:

Título original: **Troy**

Tempo de duração do filme: 162 minutos

Tempo de duração do *trailer*: 2'

Ano de lançamento: 2004 (EUA)

Site oficial: <http://traoymovie.warnerbros.com>

Direção: Wolfgang Petersen

Sinopse: Em 1193 a.c., Paris (Orlando Bloom) é um príncipe que provoca uma guerra da Messênia contra Tróia, ao afastar Helena (Diane Kruger) de seu marido Menelaus (Brendan Gleeson). Tem início então uma sangrenta batalha, que dura por mais de uma década. A esperança do Priam (Peter O'Toole), rei de Tróia, em vencer a guerra está nas mãos de Aquiles (Brad Pitt), o maior herói da Grécia, e seu filho Hector (Eric Bana).

Premiações

- Recebeu uma indicação ao Oscar de Melhor Figurino.

- Recebeu 2 indicações ao MTV Movie Awards, nas seguintes categorias: Melhor Ator (Brad Pitt) e Melhor Luta (Brad Pitt e Eric Bana).

Certamente, as cenas mais impressionantes ressaltadas no *trailer* de Tróia são as dos exércitos em batalha. Essas são bem exploradas no *trailer*, sugerindo a grandiosidade da mega produção, que também pode ser um recurso utilizado para atrair o espectador.

Contudo, a cena do mar povoado de embarcações preparadas para saltar na Ilha de Tróia, simula a técnica da câmera rápida sobre trilhos. As visões panorâmicas (com a câmera aparentemente, vindo de cima) sobre os quilômetros de guerreiros enfileirados à beira-praia, prontos para o combate, é um recurso que dá ritmo à cena e sugere um enredo que não necessita de narração. Nota-se que o recurso é propositadamente elaborado para o *trailer*, e quem assiste o filme, sabe que estas cenas são mais lentas. No entanto, no *trailer*, que precisa ser altamente sintético, a cena é largamente explorada com a câmera rápida.

Há uma narradora no início do *trailer* e sua alternância de voz com a música instrumental de fundo, sugere a saga de uma história mítica do personagem Aquiles, vivido pelo ator Brad Pitt, que é o guerreiro herói. O narrador (homem) é inserido na segunda parte do *trailer*, quando surge a figura de Helena. Isso dá dramaticidade à narração e sugere

um jogo de imagem em contraste com a voz. O que Betton chamou de “*combinação complementar*” quando som e imagem se complementam.

Ao final do *trailer* é apresentado em formato “vídeo-clip”, os atores principais do filme: Brad Pitt, Eric Bana e Orlando Bloom. Os três são precedidos por suas imagens em luta, o que denota serem todos, guerreiros. Este também parece ser um recurso interessante para a publicidade do filme, pois descreve quais serão as “estrelas” do espetáculo fílmico.

Contudo, novamente, nota-se a inserção da cultura norte-americana na trama histórica. O culto à beleza feminina que em Helena, resume: mulher magra, de cor branca, loira, de olhos claros; os temas da traição, da honra, da força e do poder, são constantemente revelados no *trailer*. Inclusive, o poder que um único homem, através de sua força e honra, tem sobre um exército, que pode até mesmo submeter um outro reinado.

Não é em vão que o figurino do filme concorreu ao Oscar. Nota-se a beleza visual inclusive em sintonia com a plástica e a fotografia das cenas. Chama a atenção, a beleza das paisagens naturais que exercem um certo fascínio, ainda mais ao saber, que o filme foi gravado em praias mexicanas e não na Grécia. A reprodução da paisagem grega foi um recurso de cenário muito sofisticado.

Neste *trailer*, o recurso que parece se sobressair aos demais é a montagem rítmica que também está em sintonia com a sequência de cenas. Contudo ela é mais explorada ao final do filme, inserindo cenas que revelam a grandiosidade do cenário, das esquadras e dos exércitos com o uso da câmera lenta para dar maior dramaticidade e densidade à narrativa.

Vejamos algumas das fotografias do *trailer*:



ANÁLISE 3 – Trailer de “PEARL HARBOR”



Ficha técnica:

Título original: **Pearl Harbor**
Tempo de duração do filme: 183 minutos
Tempo de duração do *trailer*: 3:00'
Ano de lançamento: 2001 (EUA)
Site oficial: <http://studio.go.com/movies/pearlharbor>
Direção: Michael Bay

Sinopse: Pouco antes do bombardeio japonês em Pearl Harbor, dois amigos que são como irmãos um para o outro, se envolvem de maneira distinta nos eventos que fazem com que os Estados Unidos entrem na 2ª Guerra Mundial. Enquanto que Rafe (Ben Affleck) se apaixona pela enfermeira Evelyn (Kate Beckinsale) e decide se alistar na força americana que lutará na 2ª Guerra Mundial, em Londres, Danny (Josh Hartnett) torna-se piloto da Força Aérea dos EUA e permanece no país. Após a notícia de que Rafe morrera em um dos combates que travava contra os alemães, Danny e Evelyn se aproximam e terminam se apaixonando.

Premiações

- Ganhou o Oscar de Melhores Efeitos Sonoros, além de ter sido indicado em outras 3 categorias: Melhores Efeitos Especiais, Melhor Som e Melhor Canção Original ("There You'll Be").
- Recebeu 2 indicações ao Globo de Ouro, nas categorias de Melhor Trilha Sonora e Melhor Canção Original ("There you'll be").
- Recebeu 6 indicações ao Framboesa de Ouro, nas seguintes categorias: Pior Filme, Pior Diretor, Pior Ator (Ben Affleck), Pior Dupla (Ben Affleck com Kate Beckinsale ou Josh Hartnett), Pior Roteiro e Pior Remake ou Sequência.
- Recebeu 3 indicações ao MTV Movie Awards, nas seguintes categorias: Melhor Ator (Josh Hartnett), Melhor Atriz (Kate Beckinsale) e Melhor Sequência de Ação.

Baseado no episódio do ataque à base norte-americana em Harbor, em 1941, o *trailer* do filme inicia apresentando dois meninos brincando com um avião na garagem de uma casa de fazenda tipicamente americana. A música calma e melodicamente suave, já denota que se trata de um drama. A apresentação da seqüência é feita em câmera lenta, enfatizando algumas cenas que misturam ação, ataques, vôos e um romance.

Há um narrador que é o próprio presidente americano, Roosevelt, após o ataque japonês, declarando oficialmente guerra ao Japão. Em meio a isso, os flashes fotográficos

revelam que autoridades civis e militares foram protagonistas das negociações que decidiam o futuro de milhares de vidas que pouco sabiam ou participaram da guerra.

Em contra-partida, as cenas que denotam algum tipo de emoção, como o romance central ou as cenas de ataque, o desespero das pessoas, a revolta dos soldados, são acentuadas com a câmera lenta nesta sequência.

A belíssima cena de crianças brincando nos campos verdes e nas colinas, quando avistam os aviões japoneses (kamikases) revela o tom enfático que o produtor do *trailer* quis dar ao contexto: as crianças sequer entendiam o que ocorria. Isso causa um certo choque porque demonstra a sensibilidade na escolha de cenas mais significativas que falam por si sós. Elas também nos levam a antecipar um certo julgamento sobre o ataque e a tomar uma certa postura diante da guerra.

A apresentação dos militares japoneses com ar feroz parece demonstrar uma certa tomada de posição por parte do cineasta: ambos os lados lutavam por suas soberanias, por seus povos. No entanto, ao final do *trailer*, vai ficando clara a defesa pela soberania norte-americana.

A cena dos aviões, em pleno céu entre nuvens, cria uma bela plástica visual, onde se pode deduzir como a guerra é em si mesma, a premissa de destruição de toda beleza natural e toda forma de vida.

Outra cena acentuada pelo *trailer* é da bomba que é lançada por um caça japonês que cumpre sua rota de acertar um dos navios americanos ancorados no cais. É uma bela cena e o *trailer* a enfatiza com o recurso da câmera lenta. O narrador acentua seu discurso e anuncia que naquele dia, os Estados Unidos foram atacados em sua casa. A música acompanha tal acentuação e provoca uma certa desestabilização emocional. Uma espécie de rebaixamento da gravidade emocional como falava Betton.

A partir desta cena do míssil, inicia o clímax do *trailer* que vai se acentuando com as cenas das explosões, dos ataques aos navios e hospitais, no desespero dos médicos e enfermeiros que devem atender uma grande quantidade de feridos, os incêndios, os mortos, os contra-ataques, os gritos, os pedidos de socorro, o choro.

Uma das cenas finais, em que um garoto segura uma bandeira norte-americana em pé, em meio aos destroços do ataque, embora com fisionomia triste, parece apontar para uma certa resistência por parte do povo, que embora atacado, jamais será vencido.

Na seqüência, a cena da bandeira na água e depois dela hasteada ao vento, em meio ao caos, reforça esta constatação.

Neste *trailer*, o recurso que sobressai aos demais, parece ser a montagem rítmica que indica a perfeita harmonia entre música e imagem. Ela foi feita exclusivamente para este *trailer* e, por meio de sua melodia, dá acentuação a cenas específicas como a do míssil caindo em câmera lenta e a das crianças brincando nos campos enquanto sobrevoam os aviões japoneses.

Vejamos algumas fotografias das cenas.



ANÁLISE 4 – Trailer de “HOTEL RWANDA”



Ficha técnica:

Título original: **HOTEL RWANDA**

Tempo de duração do filme: 121 minutos

Tempo de duração do *trailer*: 2'10

Ano de lançamento: 2004 (EUA / ITÁLIA / ÁFRICA DO SUL)

Site Oficial: www.mgm.com/ua/hotelrwanda

Direção: Terry George

Sinopse: Em 1994 um conflito político em Ruanda levou à morte de quase um milhão de pessoas em apenas cem dias. Sem apoio dos demais países, os ruandenses tiveram que buscar saídas em seu próprio cotidiano para sobreviver. Uma delas foi oferecida por Paul Rusesabagina (Don Cheadle), que era gerente do hotel Milles Collines, localizado na capital do país. Contando apenas com sua coragem, Paul abrigou no hotel mais de 1200 pessoas durante o conflito.

-Premiações

- Recebeu 3 indicações ao Oscar, nas categorias de Melhor Ator (Don Cheadle), Melhor Atriz Coadjuvante (Sophie Okonedo) e Melhor Roteiro Original.

- Recebeu 3 indicações ao Globo de Ouro, nas categorias de Melhor Filme - Drama, Melhor Ator - Drama (Don Cheadle) e Melhor Canção Original ("Million Voices").

- Recebeu uma indicação ao BAFTA de Melhor Roteiro Original.

- Ganhou o Prêmio do Público, no Festival de Toronto.

Em “*Hotel Rwanda*”, temos o exemplo de um *trailer* com a presença do narrador que é o próprio protagonista do filme, e que tem a função de contar a história e situar-nos na narrativa.

O *trailer* inicia com a inscrição do ano e do país em que ocorreu a história que se vai contar: “Rwanda 1994” e com o registro de que o filme foi premiado no Festival de Inverno em Toronto, Canadá.

O protagonista inicia se apresentando como “*Eu sou Paul Rusesabagina, gerente de um luxuoso hotel quatro estrelas na capital de Rwanda, um lugar que eu e minha família chamamos de lar, até o dia em que tudo mudou*”.

Nesse momento, a música inicial que é melodicamente suave, torna-se mais forte e ritmada, sugerindo a interrupção da paz até então vivida pelo protagonista. É quando surge a inscrição “*Baseado em uma história real*” descrevendo que se trata de um filme cuja narrativa é verídica. Esse recurso parece atrair nossa atenção, pois o que veremos, será um fato histórico verdadeiramente ocorrido em Ruanda.

Em seguida, sucedem as cenas das guerrilhas, quando um repórter ao telefone, diz “*É um massacre!*”. É quando se tem noção, de que há um conflito político muito grave acontecendo. Imediatamente, surge a imagem do protagonista indignado com o fato: Paul.

Nesta cena, temos a idéia clara do que a montagem cinematográfica pode fazer. As cenas apresentadas são de fato, desconexas em termos de “continuidade narrativa”, mas, o editor do *trailer* certamente produziu a montagem de tal forma, que lhe proporcionou coesão, lhe deu SENTIDO. A cena que o antecede (do repórter comunicando o conflito por telefone) é coerentemente seguida por outra (a do protagonista indignado com essa mesma notícia), como se elas fossem seqüenciais, mas não são. Esse recurso confere coesão e fluidez discursiva para o *trailer*. Isso demonstra que a montagem *trailer* é essencialmente criada a partir de uma visão pessoal de seu produtor, sugerindo que é portanto, ideológica e subjetiva.

A “não-coincidência” musical em contraponto com a imagem, também é outro recurso utilizado no *trailer*. A música tem a função nítida de dar dramaticidade às cenas e uma certeza cadência para o movimento seqüencial das imagens, sugerindo os pontos “altos” e “baixos” do pequeno discurso narrativo.

A presença do narrador parece dar credibilidade à obra. Como toda história real, a existência de um narrador confere um clima de fidelidade aos fatos e reforça o espectador a se sentir no mínimo, curioso em conhecer a verdadeira história do conflito político interno entre *hutus* e *tutsis* de 1994 em Ruanda.

A escolha das cenas apresentadas no *trailer* como também dissemos, é intencional. A bela cena em que brancos e negros são separados em frente ao Hotel, impressiona pela evidente discriminação. A ONU consegue autorização para a retirada dos turistas “brancos” no Hotel, mas para os negros não. Os brancos tomam o ônibus e indignados olham para a multidão negra em frente ao Hotel que fica à própria sorte, pois nem a polícia, nem a ONU podem fazer mais nada.

Nesta cena, o protagonista “Paul”, embaixo de chuva, olha o ônibus que se afasta e então se dá conta, de que eles (os negros) estão sozinhos.

Em uma cena anterior, apresenta-se o momento em que ele conversa com algumas pessoas dizendo: “*os brancos foram embora, fomos abandonados*”. Em seguida, intercala outra cena em que Paul pede ajuda ao comandante da missão da ONU na região e ele então responde: “*A ONU tem a missão de manter a paz, não de estabelecê-la*“, referindo-se ao fato de que a ONU não poderia fazer nada, pois não podia usar armas em nenhuma situação.

Em outro momento, o próprio comandante da missão da ONU diz a Paul: “*Milhares de crianças estão morrendo. As superpotências não vão deter o ataque*”, referindo-se ao fato de que os países mais ricos do mundo viraram as costas para Ruanda, deixando-os à própria sorte, principalmente os EUA, por conta do conflito ocorrido na Somália em 1991. A partir daquele incidente, a crítica que existe é que os EUA passaram a olhar a África como um continente de “selvagens mal-agraçados” e que não representavam qualquer espécie de riqueza para os mercados lucrativos da globalização.

A seqüência que intercala a voz do narrador e os diálogos do filme sugere uma montagem que vai alcançando seu ápice no momento em que o Hotel é atacado. A música acompanha melodicamente tal projeção e a seqüência apresenta a cena em que Paul é obrigado a enviar sua família para um lugar seguro e eles se separam de forma dramática.

Em seguida, há a inserção do diálogo entre Paul e um dos comandantes da polícia ruandense, onde sem ter mais o que oferecer como “suborno” aos policiais, Paul diz que se o policial não ajudá-lo na defesa daquelas pessoas, ele não testemunhará a favor dele no tribunal que se estabelecerá após a cessação do conflito. A conversa é tensa, revelando o limite em que Paul chegou, mesmo em face de toda diplomacia que fica evidente com sua postura durante o breve relato do filme no *trailer*.

A seleção da cena em que as crianças órfãs são salvas por uma agente da ONU é intencionalmente escolhida. No diálogo com Paul, a agente diz “*eles estão matando as crianças para exterminar as novas gerações*”. Essa cena compõe a carga emotiva do *trailer*, que dificilmente passa despercebida pelo espectador.

Na seqüência, a presença da mídia no conflito parece reforçar essa carga emotiva de que falamos. O repórter tenta filmar tudo que vê e é impedido pelos guerrilheiros. Parece

ser uma crítica do filme ao trabalho da mídia no mundo, que tenta mostrar os fatos que verdadeiramente ocorrem nas guerras. O detalhe é que os repórteres são brancos e americanos. Em conversa com um dos deles, Paul pede que ele mostre aquelas imagens ao mundo, para que as pessoas possam fazer alguma coisa e intervir naquele conflito. Mas, o repórter diz: *“As pessoas vão assistir, vão se incomodar por uns instantes, mas depois voltarão a jantar”*. A escolha dessa cena parece também se juntar às cenas que dão o tom dramático, emotivo e denunciativo do *trailer*.

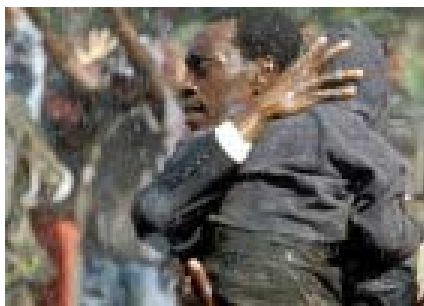
A cena seguinte apresenta o momento em que Paul se depara com uma estrada repleta de mortos. Uma cena aterrorizante. Quase 40 mil corpos. Esta cena choca e parece provocar certa adesão do espectador.

Por fim, a seqüência apresenta Paul conversando com as pessoas que ficaram no Hotel e diz *“Temos que nos ajudar uns aos outros. É só o que pode nos manter vivos”*. Indicando que o filme tratará além do conflito político, questões que pretendem discutir os valores da solidariedade, da dignidade, do preconceito e da liberdade.

Neste *trailer*, o elemento que parece se sobressair é a montagem rítmica como já apontamos, que cria conexões entre os fragmentos discursivos, dando coesão à narrativa. A música acompanha a progressão das cenas e enfatiza os momentos dramáticos.

Vejamos algumas das fotografias do *trailer*:





ANÁLISE 5 – Trailer de “CRUZADA”



Ficha técnica:

Título original: **Kingdom of Heaven**

Tempo de duração do filme: 145 minutos

Tempo de duração do trailer: 2:25'

Ano de lançamento: 2005 (EUA, Inglaterra, Espanha)

Site oficial: www.kingdomofheavenmovie.com

Direção: Ridley Scott

Sinopse: Balian (Orlando Bloom) é um jovem ferreiro francês, que guarda luto pela morte de sua esposa e filho. Ele recebe a visita de Godfrey de Ibelin (Liam Neeson), seu pai, que é também um conceituado barão do rei de Jerusalém e dedica sua vida a manter a paz na Terra Santa. Balian decide se dedicar também à esta meta, mas após a morte de Godfrey, ele herda terras e um título de nobreza em Jerusalém. Determinado a manter seu juramento, Balian decide permanecer no local e servir a um rei amaldiçoado como cavaleiro. Paralelamente, ele se apaixona pela princesa Sibylla (Eva Green), a irmã do rei.

Conforme nos revela Vestergaard & Schroder⁴⁵ (2000), “os processos ideológicos, verdadeiramente insidiosos, são aqueles que apresentam um fenômeno como algo tão evidente e natural que dispensa qualquer exame crítico e o torna inevitável”.

Desta forma, no *trailer* de *Cruzada*, pouco mais de dois minutos são suficientes para demonstrar alguns indícios sobre os valores que serão privilegiados na obra. Temas como: família, moral, amor e heroísmo, roubam breves *flashes* que se assemelham a piscadelas do olhar humano. Trata-se de um *trailer* que apresenta alguns valores e faz algumas afirmações como fenômenos naturais.

Este *trailer* é exemplo da técnica que se fundamenta muito mais na sedução pelas imagens e pela música, do que propriamente na narração da história. Ele é essencialmente musical, e reúne estrategicamente, elementos visuais ritmados pela música, uma montagem que resulta num arranjo dinâmico.

Os *flashes* não passam de dois segundos e surgem como *slides*, nos quais, a cena se apresenta e se extingue, como se fossem de fato “slides” em transições suaves. Esta técnica dá ritmo à narrativa que começa lenta e depois, se torna mais veloz desencadeando uma

⁴⁵ VESTERGAARD, Torben. & SCHRODER, Kim. **A linguagem da propaganda**. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

sobreposição de imagens sobre imagens, sugerindo emoção e drama às cenas, alternando câmeras lentas e rápidas.

A montagem rítmica é cortada em poucos momentos, quando são inseridas algumas cenas de significado sugestivo e intencional, como por exemplo: quando o pai de Balian lhe dá a espada, quando o sacerdote lhe diz que Deus está na mente e no coração dos homens e não em uma religião e quando Balian espera o ataque do exército islâmico em Jerusalém.

Durante o *trailer*, a seleção de algumas imagens na edição como já dissemos, é bastante sugestiva. O uso de símbolos universais permite que os espectadores façam associações, inclusive, sem o auxílio de narrador: o beijo, o choro, o coração, a cruz, a fúria, a ira, a morte, a casa, a mulher, os campos de trigo verde, o sol, a espada, o inferno e o céu.

As cores e o uso da luz também integram uma sugestão narrativa. O emprego de muitos tons de azul, cinza, e marrom nas cenas mais tranquilas e nas florestas, nos passam sensações de umidade, frio, serenidade ou distanciamento; enquanto, o vermelho e o laranja aparecem para realçar as cenas de fúria, de paixão e das batalhas.

No próprio *trailer* também é possível identificar a tendência de criar valores sobre a história. Distinguimos desde o início, quem está do lado do bem e do mal, quem são os cristãos e não-cristãos, e quem deve viver e quem deve morrer (bem e mal). E as cores auxiliam nesta criação de valores.

A música “eclesial” do início, entrecortada por outra mais ritmada, parece ser um recurso que contribui para a identificação e localização do contexto no tempo, embora com uma versão “mais moderna” quando essa segunda música é utilizada. Esse recurso parece abrir nossa sensibilidade para associações contidas em nosso imaginário acerca de temas sobre a vida, a morte e sobre religião, todas sugeridas pela música, que parece misturar sons medievais. Todos estes elementos nos levam a concluir que se trata de uma “guerra santa”.

Uma das cenas mostradas no *trailer* é muito paradoxal, pois mostra o céu de uma noite escura, onde bolas de fogo são disparadas, sugerindo um ataque aterrorizante. A associação desta cena com os bombardeios de mísseis na ofensiva dos EUA contra o Afeganistão, logo depois dos atentados de 11 de setembro de 2001, e ao Iraque em 2003, é inevitável. Talvez porque associemos o episódio das Cruzadas cristãs ao que George Bush

chamou de “cruzada contra o terrorismo”, atacando países islâmicos em decorrência do 11 de setembro.

O filme, feito pelo mesmo diretor de *Gladiador* (2000), apresenta várias correlações com este, especialmente, ao ressaltar valores semelhantes. Ambos parecem fazer apologia velada ao governo norte-americano. O primeiro (*Gladiador*) como verdadeiro sucessor do Império Romano nos dias atuais, e em (*Cruzada*), como única nação (cristã) capaz de livrar o mundo de “selvagens” fanáticos e autoritários.

Neste *trailer*, o recurso que parece se sobressair aos demais é a montagem rítmica, que sem dúvida, parece atrair a atenção do espectador. Com esse recurso, é possível fazer algumas ligações entre uma cena e outra, embora desconexas, mas que ao final, sinalizam o tom geral da obra: uma versão moderna sobre as cruzadas cristãs, que irão privilegiar principalmente, o valor da liberdade, que inevitavelmente, remete à idéia de democracia. Isso parece ser uma crítica velada às ditaduras e imperialismos do mundo muçulmano, ainda nos dias de hoje, que se mostram intolerantes.

Vejamos abaixo, algumas fotografias do *trailer*:



PROPOSTA DE TABELA PARA ANÁLISE POLÍTICA DE *TRAILERS*

A justificativa da criação desta Tabela com categorias selecionadas para análise dos *trailers*, se fundamenta essencialmente em Kellner e Betton.

1. **Tempo de duração** – Segundo (BETTON, 1987), o domínio do tempo é um dos procedimentos mais notáveis do cinema. Essa capacidade de fazer com que a dimensão e orientação temporal variem, tem um enorme valor educativo, científico, filosófico, artístico e ideológico. Por isso, a eleição desta categoria para análise, tem a sua importância na intenção de compreender a capacidade de extrema síntese de um filme. Esse elemento revela o quanto de tempo é necessário para se transmitir uma quantidade razoável de mensagem, para que o espectador se sinta suficientemente atraído. É evidente que isso varia de tema para tema, de filme para filme, e outras variáveis mais, no entanto, esse item na tabela, em conjunto com os demais, poderá nos apontar a duração de tempo mais apropriada para um trailer deixar a sua mensagem gerando boas expectativas.

Toda contração é obrigatoriamente levada a cortar algumas cenas e eleger outras. E ao fazer uma opção, qualquer que seja, é sempre ideológica, como afirmou Istvan Meszários.

2. **Tema** - Aparentemente, esta categoria poderia nos revelar de início, todas as intenções do filme, temáticas e até plásticas. No entanto, sabemos que determinados temas podem ainda nos mostrar outras tantas coisas que nem imaginávamos. Betton (1987) dizia que “a vida é um criptograma. Os cineastas decifram-na à sua maneira, e suas obras são outros criptogramas, cujos signos falam a alguns espectadores e emudecem diante de outros”. Por isso, todo título retrata uma certa interpretação particular de quem o cria, um certo olhar, uma certa intenção. Já o tema, que deveria se relacionar diretamente com ele, nem sempre é retratado no título, o que às vezes, gera uma certa confusão, principalmente, nas traduções de títulos de um idioma para outro.

3. **O gênero** – O gênero em que tal filme (*trailer*) é classificado também pode nos dizer muito, embora, algumas classificações sejam meramente para fins comerciais. No caso de nossa pesquisa, o gênero escolhido foi o de “guerra”, por um critério antecipadamente ideológico, em um contexto previamente selecionado. Todavia, os gêneros costumam revelar as intenções iniciais em que o filme foi produzido.

4. **O enquadramento (formato *cache*⁴⁶ ou tela cheia)** – Aqui, o critério é conhecer qual a opção adotada pelos editores do trailer para a apresentação em tela: formato *cache* ou tela cheia (padrão). Não é uma regra, mas Betton sinaliza alguns usos apropriados destes elementos, como por exemplo: o recurso da tela cheia é apropriado quando se quer dar destaque a cenas mais “intimistas” de coloração “psicológica”, dramas ou conflitos “internos”. Já a tela em *cache* é mais usada para a apresentação de vastas paisagens, cenas de massa ou movimentos de multidão, em especial, quando se quer, em contraponto com o próprio recurso, chamar a atenção do espectador para tentar descobrir a visão periférica ao objeto principal da cena, a busca pela profundidade. Por isso, este recurso é importante na análise, para se conhecer o que de fato, se quer mostrar ou inibir nas imagens selecionadas no trailer.

5. **Som/Música/Voz** – Reunimos estes três elementos para tratar do grau de incidência de palavra e som na narrativa do trailer. Betton observa que a música tem uma função estética e psicológica de altíssimo grau, criando um estado onírico, uma atmosfera, choques afetivos que exaltam a emotividade. Elemento bastante subjetivo, a música é para nós, critério de análise por sua carga emocional, que geralmente, apela muito mais para a correspondência afetiva das pessoas, o gosto, (a emoção), do que propriamente, para suas preferências intelectuais (racionais).

6. **O uso da cor e luz** - Observações a serem feitas: intensidade, sombras, predominância de algumas cores ou do preto-e-branco. Com uso da luz, o cineasta

⁴⁶ *Cache* – no sentido literal, “esconde”; na linguagem cinematográfica, papel negro usado para cobrir uma parte da película a ser impressa

pode dar realce ou omitir determinados aspectos da cena e, é um elemento que pode produzir sensibilidade aos nossos olhos. Sabe-se que sentimos bem menos as cores, do que os valores, por isso, o uso do preto-e-branco é indicado em filmes “psicológicos”. Mas, é evidente a influência de certas cores e em certos temas e gêneros do cinema.

7. **A fotografia** – A partir de uma concepção estética de Betton e política de Kellner, nos aproximamos de um elemento, embora mensurável, ainda assim subjetivo. Todavia, esta categoria nos permite observar além do investimento e da inovação e originalidade artística, elementos que evidenciam uma intenção ideológica.

8. **A síntese do roteiro** – Refere-se ao sintético percurso narrativo que o trailer adota para contar o filme em poucos minutos, pois a escolha de determinadas frases ou cenas, também é intencional. Essa capacidade de sintetizar, em geral, omite grande parte de fatos e informações. No *trailer* é necessário dizer o suficiente no tempo apropriado. Nem mais, nem menos. No entanto, será possível encontrar uma fórmula para saber sempre o que dizer? A síntese é uma técnica muito subjetiva e pessoal. Cabe ao criador do *trailer*, encontrar o roteiro mais adequado para que os poucos minutos da atenção do espectador, seja na sala de cinema ou no intervalo da TV, possa lhe gerar uma expectativa, que o levará a querer assistir o filme.

9. **Edição e Montagem rítmica** – Este é um elemento de interesse em nossa pesquisa, pois, como defendia Eisenstein, a montagem é obra de fato do criador (diretor) de cinema. Nela estão reunidos, todos os demais elementos, que compõem a cena. É o elemento que envolve e torna atraente, um texto discursivo. É a união da imagem e do som (música). Nisso, Eisenstein nos prestou grandes contribuições a respeito do “contraponto” e da “não-coincidência”, entendendo que a montagem deve evoluir com os sentimentos do espectador. Em relação ao movimento (direção) da montagem no *trailer*, a princípio, há dois tipos: 1) os planos cada vez mais curtos – traduzem um aumento da intensidade dramática em direção ao nó ou ao ápice narrativo e 2) os planos cada vez mais longos – provocam normalmente, a

impressão inversa, uma volta à calmaria, relaxamento progressivo, abrandamento da angústia.

10. **O clímax** – A localização do clímax na trama narrativa nos indica qual o (foco) que o editor ou produtor quis dar ao *trailer*. Ele (o clímax) é o responsável pela expectativa criada ou não para levar o espectador a assistir o filme completo.

11. **Sensações sinestésicas** – A sinestesia é um fenômeno bastante visto no cinema. Já observava Betton “os perfumes, as cores e os sons se correspondem”. É válido que possivelmente, estas percepções variem de espectador e, por isso, sejam subjetivas. Mas, algumas impressões parecem ser um pouco mais evidentes que outras e estas, pretendemos captar, pois também apontam algumas intenções.

12. **A linguagem** – O idioma utilizado na maioria das vezes, é o inglês com legenda em português para o Brasil. Mas, a linguagem que nos referimos é a poética, a coloquial ou a formal. Poética, geralmente quando há pouco texto verbal propriamente dito, e há uma exaltação de outros elementos da linguagem, como as próprias expressões dos personagens que dizem muito. Coloquial quando é descontraída e não se prende a normas discursivas. E formal geralmente quando há presença de um narrador, que tem a preocupação de situar o espectador em alguns detalhes de “tempo, lugar, tema” a respeito do filme.
Em alguns *trailers*, a inserção de uma linguagem nova, sem se fundamentar em elementos do próprio filme, como a voz narrativa de um protagonista, torna a criação discursiva totalmente nova até divergindo do filme. Esta intenção merece ser observada, embora a predominância seja a da “voz off”.

13. **Qual a predominância?** -> Este é o ponto de intersecção, de que a análise de Kellner, evidencia. Para nós, o item 13 do gráfico representa a convergência de análises de que falávamos na figura ilustrativa 1 demonstrando o percurso investigativo do método.

Na Tabela a seguir, resumimos todas as análises anteriores, procurando classificar suas estratégias comunicacionais em categorias. Deixamos claro que, nosso suporte teórico no Método utilizado está essencialmente pautado na concepção da *Análise Política* de Kellner, que defende a compreensão da totalidade de uma obra midiática, através da análise de vários pontos de vista. Sendo assim, auxiliados por ele, criamos a tabela a seguir, no intuito de tentar relacionar uma quantidade razoável de elementos objetivos e subjetivos, capazes de nos indicar algumas evidências, dentre elas, as de caráter essencialmente ideológicas. Essas evidências, muitas vezes, aparecem no *trailer* envoltas em técnicas e estratégias estéticas (retóricas) e ideológicas (políticas), como já tratamos durante o trabalho.

**TABELA: A ANÁLISE POLÍTICA DE KELLNER
APLICADA A *TRAILERS* DE CINEMA**

TABELA: A ANÁLISE POLÍTICA DE KELLNER APLICADA A TRAILERS DE CINEMA

TRAILERS	O PIANISTA	TRÓIA	PEARL HARBOR	HOTEL RUANDA	CRUZADA
1. Tempo	1:20´	2:00´	3:00´	2:10´	2:25´
2. Tema	Invasão nazista na Polónia – 2ª Guerra	Guerra mítica de Tróia	Ataque japonês a Pearl Harbor – EUA	Guerra civil de 1994 em Ruanda – África	Cruzadas cristãs contra islâmicos
3. Gênero	Guerra / Drama	Guerra / Épico	Guerra / Ação	Guerra / Drama	Guerra / Épico
4. Enquadramento	Tela cheia	Tela em <i>cache</i>	Tela em <i>cache</i>	Tela cheia	Tela cheia
5. Som / Música	Música instrumental clássica	Música instrumental (eclesial) – sugere o contexto mítico na 1ª parte. Na 2ª parte, ela muda para um ritmo mais forte e compassado sugerindo a guerra	Música instrumental (suave e melodiosa) – confere dramaticidade às cenas, contudo quando vai chegando no ápice narrativo, ela fica mais forte e intensa.	Música instrumental – inicia com o som de uma flauta e depois, vai ganhando a inclusão de outros instrumentos, chegando a uma orquestra até o final do <i>trailer</i> .	Música instrumental (mistura de harpa – que sugere o contexto das cruzadas) com (o som de outros instrumentos, como a guitarra e um coral ao fundo – sugere uma versão mais moderna sobre o fato).
6. Cor / Luz	Nas cenas de dor, desilusão, desesperança, há pouca presença de luz. Durante o <i>trailer</i> , há a presença intensa dos tons cinza e azul – parece relacionar o tom cinza com as “cinzas” produzidas pela guerra.	Muita luz, sol, uso das cores azul, branco e palha. Parecem corresponder ao contexto litorâneo da Grécia.	Cores vivas que enfatizam o verde das matas, o azul do céu e do mar, o branco das nuvens, indicando as belezas naturais que seriam destruídas com a guerra. Depois do ataque, há a presença	Cores quentes que correspondem às cores vivas de um país tropical como Ruanda. Há a forte presença do sol, dos tons azuis e marrom.	Há uma mistura de cores quentes e frias. Pouca luz, uso de tons de azul e cinza representando a umidade das florestas e os tons de palha nas cenas de deserto.

	Trata-se de um elemento plástico, contudo, indicando uma questão político do <i>trailer</i> .		intensa do vermelho.		
7. Fotografia	<p>Aqui, a fotografia privilegia ora imagens mais intimistas dos personagens, ora, as imagens do contexto, da paisagem; em especial, o céu é sempre apresentado e ganha destaque nas cenas ao ar livre. Parece que o céu é um símbolo adotado pelo cineasta para indicar a “liberdade” que tantos eles buscavam.</p> <p>Trata-se também de um elemento plástico, contudo, indica uma intenção ideológica do <i>trailer</i>.</p>	<p>O ângulo dos personagens fotografados é dirigido de acordo com a posição de poder que eles ocupam. Reis, Príncipes e os principais guerreiros são fotografados de baixo para cima. Dá a sensação de poder.</p> <p>Também é um elemento plástico, contudo, indica um posicionamento ideológico do <i>trailer</i>.</p>	<p>Os ângulos fotografados embora privilegiem os personagens centrais, sempre procuram revelar o cenário, a paisagem, o contexto. Não há muitas fotografias “intimistas”, elas são mais gerais.</p>	<p>A fotografia aqui procura sempre deixar uma margem “oculta” no ângulo de visão de quem assiste. Parece sempre haver algo escondido, principalmente nas cenas de violência e dos mortos.</p>	<p>Aqui, a fotografia também utiliza o recurso da posição de poder que o personagem ocupa.</p> <p>Contudo, há a inserção de um misto de névoa nas fotografias, o que dá um efeito de mistério e de que tais fatos ocorreram num tempo muito distante.</p>
8. Roteiro da síntese	<p>A história real de um jovem pianista polonês que durante a invasão nazista na Polônia, em meio à 2ª Guerra, é obrigado a</p>	<p>A traição que iniciou uma guerra sem precedentes na Grécia. Só há um guerreiro capaz de resgatar Helena. Contudo, a guerra se mostrou</p>	<p>Dois amigos que são como irmãos desde criança, crescem e juntos prestam serviço às Forças Armadas norte-americanas. Lá eles se apaixonam e</p>	<p>Baseado em uma história real, o <i>trailer</i> narra a vida de Paul Rusesabagina, gerente de um Hotel luxuoso na capital de Ruanda, em meio à guerra</p>	<p>A saga do cavaleiro cristão Balian, que diante do pedido de seu pai, se torna um defensor do Reino de Jerusalém governado por Balduíno IV. Durante a</p>

	deixar sua casa, amor e família. A sua única chance de sobrevivência é a sua paixão pela música. E isso se torna sua “maior obra prima”.	impiedosa para ambos os lados.	vivem um drama, em meio ao ataque japonês à Pearl Harbor em 1941.	civil de 1994 que produziu mais de 1 milhão de mortos em menos de 100 dias. No breve roteiro do <i>trailer</i> , está evidenciado o descaso das autoridades civis e militares locais e internacionais com o conflito, salvo a ONU que infelizmente, não pode intervir militarmente.	narrativa, percebe-se que serão privilegiados valores como: moral, honra, diplomacia dos governantes, religião e liberdade.
9. Montagem rítmica	A composição da montagem é dramática e lenta, com suaves transições entre as cenas que se complementam com a música instrumental (orquestra) que toca ao fundo, porém ela é em alguns momentos, entrecortada pelos diálogos, chegando ao ápice juntamente com a última cena.	Dramática – exalta as cenas de dor, da guerra e sofrimento. Compasso harmonioso com a música e as imagens num movimento “não-coincidente” – As imagens dizem algo, e a música outro, embora, elas se complementem.	Transposições suaves de cena em sintonia com a música de fundo. Ganham velocidade e densidade quando se aproxima do ápice coincidindo com o ataque. Aí, é intenso o uso da câmera lenta.	A transição entre as cenas é suave, e a composição caminha em sintonia com a música de fundo e os diálogos. Em alguns momentos, essa harmonia é quebrada propositalmente para dar maior impacto à cena, como aquele em que negros e brancos são separados em frente ao hotel e naquela em que Paul vê uma estrada repleta de mortos.	Bastante criativo. Quase sem diálogos, a música instrumental dá conta de conduzir a narrativa em sintonia com a sequência de cenas, que ora aceleram nas câmeras rápidas, ora ficam mais suaves nas câmeras lentas. Parece ser um recurso que provoca certa adesão da atenção do espectador.
10. Clímax	É a sequência que se inicia depois da frase “sobreviver era sua obra-	A cena final: o grito de morte do guerreiro que anuncia o incêndio no	A cena das crianças brincando nos campos, enquanto	É a cena em que o ônibus da ONU está em frente ao Hotel levando brancos	Inicia com a própria música, que vai ficando mais aguda e culmina com a

	<p><i>prima</i>”, em que se sucedem cenas do protagonista revelando sua força em resistir à guerra e à perseguição. Em meio a isso, o momento em que ele toca piano fervorosamente é o ponto máximo da narrativa.</p>	<p>castelo de Tróia. A análise político aqui, indica que parece haver uma relação entre a fragilidade dos homens, mesmo os mais invencíveis, e a guerra, que resume-se a um caos total, onde não há vencedores.</p>	<p>assistem a chegada dos caças japoneses e o ataque se iniciando. Aqui, a análise política indica uma contraposição plástica (crianças – inocentes) x (caças japoneses – cruéis), isso aponta uma intenção ideológica, bastante evidenciada pelo <i>trailer</i>.</p>	<p>para um lugar seguro, enquanto os negros permanecem em pé, debaixo da chuva, indignados com a evidente situação de descaso das autoridades para com eles. Aqui também, a análise política aponta a questão racial em pauta. Essa cena evidencia a discriminação vivida pelas vítimas dessa guerra.</p>	<p>cena em que o pai de Balian é atingido mortalmente em uma batalha, revelando que uma guerra sempre produz resultados dramáticos.</p>
<p>11. Sinestesia</p>	<p>Uma junção dos sentidos da audição, em sintonia com as sensações físicas de dor e frio, porém em contraste com as cores cinzas, que denotam os destroços da guerra.</p>	<p>Sensações da grandiosidade das paisagens, da grandeza e do frio mar azul, da secura e do calor na praia onde pesadas armaduras de guerreiros enfileirados preparam-se para o ataque.</p>	<p>A dor e a sensação de brutalidade devido às bombas e tiros impiedosos.</p>	<p>A sensação mais percebida nesse <i>trailer</i> é a do medo extremo e a vigilância de uns para os outros. Embora não possamos classificá-la como um “sentido”, essa sensação consegue ser transmitida pelos personagens durante todo o <i>trailer</i>.</p>	<p>A sensação produzida com o auxílio musical na montagem nos leva a perceber que se trata de uma história de amor central, vivida pelo protagonista em meio ao contexto das cruzadas. A sensação transmitida é a da “luta por uma causa”, no caso, a religiosa em contraponto com a vida pessoal de cada um de nós. É a sensação mais forte, embora também ressalte o medo e a dor e a compressão</p>

					do tempo nas cenas das lutas que duraram dias e noites.
12. Linguagem (Fala narrativa)	Formal e Poética – traz trechos dos diálogos do protagonista com outros personagens, e há uma intervenção de voz do próprio pianista que faz uma citação emocionada no momento das cenas de sua fuga.	Formal e Poética – é clara, objetiva – tem o auxílio de narradores que utilizam um recurso de voz mais grave para dar a sensação de mistério (elemento artístico), contudo, são formais porque tentam narrar a história de forma objetiva.	Formal - é clara e objetiva (possui narrador, que é o próprio Presidente Roosevelt, após o ataque, declarando guerra ao Japão). Trata-se de um recurso interessante para o contexto do filme, além do que, demonstra de forma clara, o posicionamento político do trailer, que se deterá aos fatos narrados a partir dos EUA.	Formal – possui um narrador oculto e outro que é o próprio protagonista, Paul. Suas falas são intercaladas por diálogos do filme. Também revela um recurso que aponta o posicionamento ideológico do <i>trailer</i> , ou seja, é contado pelas vítimas da guerra, no caso, um ruandense.	É totalmente poética. Não há muitos diálogos, e toda a comunicação é feita essencialmente pela montagem rítmica. Parece ser um recurso bastante envolvente, e que não exige um esforço tão grande da atenção do espectador, pois não possui muitos textos verbais.
13. Predominância	Montagem rítmica (sintonia entre imagem e som/música) – lhe confere movimento e por isso, parece atrair o envolvimento e a atenção.	Montagem rítmica (sintonia entre imagem e som/música) – lhe confere movimento e por isso, parece atrair o envolvimento e a atenção.	Montagem rítmica (sintonia entre imagem e som/música) – lhe confere movimento e por isso, parece atrair o envolvimento e a atenção.	Montagem rítmica (sintonia entre imagem e som/música) – lhe confere movimento e por isso, parece atrair o envolvimento e a atenção.	Montagem rítmica (sintonia entre imagem e som/música) – lhe confere movimento e por isso, parece atrair o envolvimento e a atenção.

Obs1: Todos os trailers dos filmes analisados tratam de fatos realmente ocorridos – “baseados em histórias reais”.

Obs2: Para efeito de Análise Política, entendemos os filmes “O Pianista” e “Hotel Rwanda” como aqueles que se referem ao tema da guerra a partir de um olhar das vítimas, enquanto os demais “Tróia”, “Pearl Harbor” e “Cruzada” parecem focar a guerra a partir de um ponto de vista grandioso e hegemônico.

Diante do que analisamos, podemos pensar que o *trailer* é especialmente criado para antecipar a expectativa de um produto midiático criado primeiramente para divulgar e em seguida, preparar o público para aceitar os valores que serão privilegiados no seu filme, sejam eles simbólicos ou culturais.

Nesse sentido, é que agora faremos uma Análise do filme “*Kingdom of Heaven*”, procurando apontar as técnicas e as estratégias da comunicação utilizadas no *trailer* em confronto com o seu filme.

4.3 CRUZADA NO CINEMA x “CRUZADA CONTRA O TERRORISMO”⁴⁷ – Uma análise de “*Kingdom of Heaven*”

“*Cruzada*” ou “*Kingdom of Heaven*” é o longa-metragem de Ridley Scott, o mesmo diretor de “*Alien*” (1979) e “*Blade Runner*” (1980) e que segundo críticos, com “*Cruzada*” completa sua “Trilogia do Império” que começou com “*Gladiador*” (2000) e “*Falcão negro em perigo*” (2001).

Como vai afirmar o jornalista e crítico de cinema da Folha de S. Paulo, Sérgio Dávila⁴⁸, “são três filmes em que o britânico Scott louva de maneira incondicional o império norte-americano, primeiro como sucessor e sucedâneo do romano, depois como libertador de selvagens mal-agraçados, agora como condutor da nova ‘guerra santa’ que se impõe”.

Ainda segundo o jornalista, Ridley Scott desde a virada do século, tornou-se uma espécie de braço audiovisual da coalizão anglo-americana formada principalmente a partir do 11 de setembro, mas, consolidada com a invasão do Iraque, uma versão filmico da aliança *Bush-Blair*.

⁴⁷ “*Cruzada contra o terrorismo*” – termo utilizado pelo presidente dos EUA, George W Bush em 2001, logo após os atentados do 11 de setembro, referindo-se à nova política ofensiva norte-americana contra os autores dos ataques terroristas, supostamente atribuídos a um grupo de origem islâmica, *Al Qaeda*.

⁴⁸ FOLHA DE S. PAULO. Sérgio Dávila. Caderno Ilustrada. ‘*Cruzada*’ faz apologia velada da era Bush. 04/05/2005, p. E6.

A principal crítica que existe a respeito deste filme é o fato de ter sido produzido bem em meio a um contexto histórico de conflito real no Oriente médio. Após o ataque terrorista de 11 de setembro de 2001, o presidente norte-americano, George Bush chamou inicialmente de “Cruzada” o que depois rebatizaria de “guerra ao terror”.

Vejamos um trecho dessa entrevista do diretor **Ridley Scott à Folha de S. Paulo:**

Folha – Por que fazer um filme como “cruzada” justo agora?

Ridley Scott – Sempre quis fazer um filme de cavaleiro ou de caubói. São dois personagens iconográficos que sempre me impressionaram como cineasta. Para não desperdiçar meu tempo com um filme sobre um cavaleiro qualquer, Bill (o roteirista estreante William Monahan), me sugeriu que nós situássemos a ação nas Cruzadas, especialmente entre a segunda e a terceira, um momento historicamente rico.

Folha – Mas o sr. concorda que há uma controvérsia em relação a esse tema, especialmente depois do 11 de setembro?

Scott – Claro, mas há controvérsias em relação a qualquer tema histórico. Você quer me dizer que a Guerra do Iraque é religiosa, por exemplo? Pode ser que envolva facções religiosas, mas não é religiosa. Pensar que eu fiz este filme deliberadamente como um paralelo do nosso tempo ...

Folha – Mas como ignorar que o próprio Bush chamou primeiro “a guerra ao terror” de “cruzada” e que os principais antagonistas são de novo cristãos e islâmicos?

Scott – Sim e depois ele se desculpou pelo termo, assim como o papa João Paulo 2º se desculpou pelas Cruzadas.

O filme que tem pouco mais de duas horas de duração, recebeu como título original “*Kingdom of Heaven*”, em tradução para o português: “*Reino dos Céus*”. Durante a narrativa, vai ficando cada vez mais clara, a intenção do título. Em várias cenas, o Rei de Jerusalém em 1.184, Balduíno IV, se refere à Jerusalém como um “Reino de Consciência”, como um verdadeiro “Reino dos Céus”, metáfora onde se compreende um lugar criado por Deus, onde seriam reproduzidas todas as promessas de Cristo.

Balian (Orlando Bloom), é um jovem ferreiro francês, que guarda luto pela morte de sua esposa e filho. Ele recebe a visita de Godfrey de Ibelin (Liam Neeson), seu pai, que é também um conceituado barão do Rei de Jerusalém e dedica sua vida a manter a paz na Terra Santa. Nesta visita, Godfrey pede perdão a Balian por nunca tê-lo reconhecido como

filho até aquele momento, e o convida a ser um defensor do rei de Jerusalém, um templário (defensor da Terra Santa).

Balian decide então se dedicar também a esta missão, mas Godfrey sofre um ataque de cavaleiros, e em seu leito de morte, faz um pedido a Balian, seu filho: ***“Encare com coragem e sem medo a face dos seus inimigos; seja bravo e honrado para que Deus possa amá-lo; defenda o Rei de Jerusalém; proteja sempre os indefesos e não cometa erros”***.

Determinado a manter seu juramento ao pai, Balian decide permanecer na região e servir ao Rei Balduíno, um rei justo e honrado, que defende a paz entre cristãos e islâmicos, porém com pouco tempo de vida, pois é amaldiçoado pela lepra. Aliás, essa visão sobre o Rei cristão é nítida. Tanto ele, quanto o Rei Saladino (do islã) são vistos como “governantes justos”, todavia, tem-se a impressão de que Balduíno (cristão) é o mais humano. No entanto, com a iminência de uma guerra após sua morte certa devido à lepra, alguns templários que divergem do pensamento do Rei, preparam-se para tomar o poder e anunciar a tão esperada guerra ao islã, que até o momento, tinha sido negociada e evitada por Balduíno.

Em meio a isso, a missão de Balian, é continuar o trabalho de seu pai em defender a paz em Jerusalém, mesmo em face da morte do Rei.

Em alguns momentos, aparecem cenas de islâmicos rezando na Terra Santa, o que faz Balian reconhecer: ***“... muçulmanos rezando, parecem com as 'nossas' orações”***. Isso parece ser uma crítica velada à separação histórica entre esses povos, que lutaram entre si mas, rezam as mesmas orações, evocam o mesmo Deus. Parece haver um uníssono discurso na narrativa de *“Kingdom of Heaven”* para uma certa universalização do diálogo entre as religiões, trazendo para o contexto do mundo atual.

Após a morte de Godfrey, Balian é orientado pelo sacerdote, fiel amigo de seu pai, a continuar a missão e proteger o Rei de Jerusalém dos inimigos da paz. Em certa altura, o sacerdote diz: ***“Se Deus o deseja lá, o manterá a salvo em suas mãos, senão,... Deus o abençoe”***. Esse fragmento de discurso do sacerdote, parece sugerir a necessidade da guerra em nome da paz, e conforta Balian no sentido de que a morte daquele que luta em nome de Deus, é sempre gloriosa.

Na sua peregrinação até a Terra Santa, Balian, encontra um cavaleiro islâmico e seu escravo, e travam uma luta pela posse de um cavalo, a pedido do cavaleiro, segundo as leis

islâmicas. Nessa luta, Balian, mata o escravo, mas resolve poupar a vida do cavaleiro, que em retribuição a tal honrada atitude, se oferece como escravo a ele. Então, Balian diz: “***Eu já fui um escravo. Jamais teria um***”. Com essa frase, ele ganha maior admiração do cavaleiro que diz: “***Sua nobreza será conhecida até entre os seus inimigos***”. Essa cena pode nos indicar dentre outras questões, a exaltação da liberdade como ideologia bastante defendida pelos povos ocidentais, onde a idéia de escravidão é totalmente condenável. E de como tal atitude, deve ser “bem vista” pelos povos que ainda não comungam deste pensamento.

No caminho, Balian vai até o local onde Cristo fora crucificado. Nesta interessante cena, Balian começa a fazer um exame de consciência sobre sua vida e sobre a vida daqueles milhares de peregrinos que iam a Terra Santa, em busca de um milagre, de um conforto espiritual, de uma promessa de liberdade, de vida em abundância. Nesse momento, ele pergunta a Deus: “***Deus, que queres de mim?***” – Questionando se seria ele mesmo o escolhido para proteger o Rei e o povo de Jerusalém.

Em seguida, o sacerdote amigo de seu pai, lhe convence de que ele é realmente um cavaleiro de Jerusalém, e deve proteger o Reino. No entanto, Balian, desacreditado em Deus devido à morte de sua esposa e filho, questiona a religião. Ele se vê perdido em meio a tantas crenças, tantos povos com ideologias tão diferentes, e se pergunta se esta será uma “guerra justa” de religiões. O sacerdote então lhe responde: “***Não aposte em religião. Através da religião, eu vi os mais diversos fanatismos serem chamados de ‘A vontade de Deus’. A santidade e a verdade está na ação justa, mas não em religiões***”. Esse diálogo para sugerir que a “guerra santa” não é uma “guerra de religiões”, mas, uma guerra de “verdades e justiça”, onde o que está em jogo, não é o lado cristão ou o islâmico, mas, em qual deles reside a ação mais justa, o “Reino mais consciente”, mais digno de ser o “*Reino dos Céus*”.

Isso é reforçado quanto o sacerdote acrescenta que, se fosse pelos Reis Balduino (cristão) e Saladino (islâmico), “***tudo seria um mundo melhor***”. Mas, que em detrimento da vontade de seus governantes, a corrupção está dentro dos corações de alguns homens, que acabam alterando os rumos da história, e tornando a guerra inevitável.

A bela cena dos dois exércitos frente a frente, em razão da quebra do pacto de paz pelos templários (cristãos), os tais “corruptos” segundo o sacerdote, revela o peso da

responsabilidade de dois governantes, dos dois Reis. Balduíno e Saladino se aproximam e então, Balduíno diz: ***“Se continuarmos lutando, todos morreremos. Perdoem-nos pela quebra do pacto de paz. O cavaleiro que ousou fazer isso, será castigado por minhas próprias mãos”***. Diante disso, e vendo a sinceridade do Rei Balduíno, que padecia da lepra, Saladino se comove com sua atitude e decide se retirar, evitando a guerra.

Em face do momento de trégua vivido em Jerusalém, Balian vai até as terras que outrora, havia herdado de seu pai, e vê que são improdutivas, e há um povo ali, que sofre com a seca e com a fome. Ele então, começa a cavar e descobre “água”. Esse fato é notável porque revela que sua presença ali trouxe “vida” àquela terra e povo. Isso é reforçado quando a princesa Sibylla (irmã do Rei Balduíno), vai visitá-lo e encontra uma terra renovada, com plantações em pleno vigor, e um povo feliz. Ela então diz: ***“Você construiu aqui uma nova Canaã. Não transformou água em vinho, mas encontrou água onde jamais existiu”***.

Sibylla, conhecida por sua não-submissão ao marido, um cavaleiro corrupto de Jerusalém, não esconde sua paixão por Balian, que a questiona sobre a guerra entre cristãos e islâmicos. Ela então, responde que acredita no Cristianismo porque ***“Jesus disse ‘decidam’, enquanto o profeta deles [do islã] disse ‘ submetam-se’”***. Essa é uma interessante comparação entre as duas religiões, aqui, bastante ideológica, indicando que o Islamismo pregaria uma certa submissão de homens e mulheres, enquanto o Cristianismo promoveria a liberdade de escolha, mesmo que ela não seja a mais correta.

Aliás, sobre isso, em uma cena mais à frente, com a premissa da morte de Balduíno, devido à sua doença, Balian é convidado pelo Rei a casar-se com sua irmã, para assim, após sua morte, herdar o trono de Jerusalém e continuar seu trabalho em favor da paz na Terra Santa. Todavia, Balian não acredita que tal atitude seja a mais correta, pois seria necessária a morte do marido da princesa Sibylla, para que viúva, pudesse se casar novamente. Diante do fato que pressupunha o assassinato de uma pessoa, Balian recusa o pedido do Rei e se defende dizendo: ***“Será um Reino de Consciência ou nada”***. O que reafirma uma proposta de conduta justa e consciente, segundo o protagonista acredita, e que reúne em si, todos os ideais ocidentais de liberdade de escolha, justiça, consciência e ética. Isso talvez revele o pensamento do produtor do filme? Pode ser, mesmo frente à complexidade das

circunstâncias que se intensificavam, e que tornaria um conflito entre cristãos e islâmicos, inevitável, para o cineasta, talvez, essa conduta fosse a mais correta.

Esse embate é bastante atacado também pela própria princesa Sibylla, que condena tal atitude de Balian ao dizer: ***“Haverá um tempo em que desejará ter feito um pouco de mal, para alcançar um bem maior”***. Entendendo que tal atitude era necessária, quando se tem clara uma causa, que se acredita ser a mais correta, mais justa e verdadeiramente consciente. Uma questão polêmica no filme! Todavia, Balian não volta atrás.

Enfim, morre o Rei Balduíno, e toma posse o marido de Sibylla, irmã do Rei, um cavaleiro corrupto de Jerusalém, que tem sede de guerra contra o islã, contrariando a conduta até então adotada por Balduíno. Em face do poder, ele lidera um ataque contra o exército islâmico, o que quebra o pacto de paz entre os dois povos. Então, Saladino (Rei Islâmico), captura-o e declara guerra ao povo cristão para a tomada de Jerusalém, causa da guerra entre eles, local que se tinha como a casa do verdadeiro povo de Deus.

Em razão do eminente ataque, Balian é chamado para defender Jerusalém como cavaleiro, lembrando de seu juramento ao pai.

Em Jerusalém, Balian diz ao povo, que sem Rei, sente-se indefeso: ***“Nós vamos proteger Jerusalém, não pelos seus muros e pedras, mas pelo povo que vive entre eles”***. Indicando que ao contrário do que muitos pensavam, a luta não era material (pelos muros que cercavam a Terra Santa), mas, que ela tinha um valor imaterial, que só era possível compreender com o coração. Valores que só estão entre aqueles que têm consciência do verdadeiro *Reino dos Céus*. Naquele momento, o mais importante não era defender os muros, mas sim, proteger os indefesos que não tinham culpa da irracionalidade de seus governantes. Algo muito parecido com o que Bush disse a respeito de Saddam, em face da guerra ao Iraque em 2003 – ***“É preciso libertar o povo da tirania de seus governantes”***.

Nesse momento, o bispo de Jerusalém diz a Balian: ***“Quem você pensa que é? Pensa que vai mudar o mundo? Pensa que vai torná-lo melhor?”*** E Balian responde: ***“Sim, pelo menos no que depender de mim”***.

O exército islâmico se prepara para o ataque, Jerusalém espera. Saladino, o Rei islâmico, é cobrado pelo seu povo para que retome a posse da Terra Santa, perdida para os cristãos séculos antes. Contudo, sua conduta pautada na justiça, sempre procurou evitar o conflito armado, mas diante das quebras de paz dos cristãos, ele não viu outra situação. Na

linha de frente de batalha, um cavaleiro de seu exército diz: ***“Saladino, misericórdia! Todos eles vão morrer”***, em razão da incomparável frota de um em detrimento do outro exército. Saladino então responde bastante arrasado: ***“Não, não posso”***. Revelando que ele já havia sido muito complacente com os cristãos.

Jerusalém é então atacada sem cessar. Dias e noites, ambos os exércitos se aniquilam. Milhares de mortos. Em certa noite, bolas de fogo são atiradas contra Jerusalém; uma cena que lembra muito o ataque norte-americano a Bagdá, na guerra contra o Iraque em 2003, onde em lugar das primitivas armas de fogo, foram utilizados sofisticados mísseis de guerra. Uma metáfora difícil de não ser feita por aqueles que assistiram à “guerra cinematográfica” dos Eua x Iraque, amplamente coberta pela mídia em 2003.

Balian tenta motivar o povo a resistir à guerra: ***“Se largarem suas armas, suas famílias morrerão. Não temos como vencer esse exército. Que eles venham!”***

Seguem dias e noites de luta e massacre. Milhares morrem de ambos os lados. Balian não tem saída, pensa nos feridos, nos mortos, nas crianças e mulheres indefesas. Ele então chega a uma conclusão: render-se, entregar Jerusalém, em troca da liberdade e da condução segura de seu povo até terras mais distantes, para lá recomeçarem nova vida.

Saladino aceita a proposta em troca do bem mais valioso para seu povo islâmico: Jerusalém.

Balian então pergunta a Saladino: ***“O que Jerusalém significa para vocês?”***. Saladino então responde: ***“Nada e Tudo”***.

O povo cristão é então conduzido em segurança para terras distantes, e Balian diz a princesa Sibylla que se junta anonimamente à multidão: ***“Se esse é o Reino do Céu, deixem Deus fazer dele o que desejar. O Reino de seu irmão, Balduíno, estava na cabeça e no coração dele, e esse Reino nunca se renderá”***.

Com essa frase, Balian resume o pensamento que permeia toda a obra filmico de *“Kingdom of Heaven”*, de que o verdadeiro “Reino dos Céus”, de consciência e justiça, como foi denominado e almejado pelos protagonistas do filme, é aquele que acontece e se manifesta em cada homem, em cada indivíduo, consciente de si mesmo e do outro. E que reconhece no “outro”, a existência da “diferença”, que justamente, faz dele um outro homem.

É bem claro também, que alguns outros valores são bastante atacados pela narrativa, como: a escravidão e a submissão que o Ocidente interpreta como sendo valores defendidos pelo Islamismo. Em detrimento do pensamento cristão ocidental, de que a verdadeira conduta divina é aquela em que os próprios indivíduos fazem suas escolhas e constroem sua história e liberdade.

Por fim, no caminho, Balian resolve visitar sua casa, onde viveu com sua esposa e filho. Lá, a inscrição no alto de sua ferraria diz: ***“Que homem é verdadeiramente um homem, que não torna um mundo melhor?”***.

Com essa frase, poderíamos fazer uma relação entre a doutrina Bush-Blair de intervenção militar no mundo, que em face do discurso *“por um bem maior”*, fazem uso de todos os meios para garantir a “paz” e melhorar o mundo, conforme o próprio modelo anglo-americano? Como aponta a Análise Política de Kellner, difícil não identificar aí, pressupostos de uma ideologia que tem a intenção de ser difundida, e de estabelecer-se como a mais justa, a mais democrática e a mais “consciente” de todas no mundo atual.

Esse é o papel da Análise Política, identificar os labirintos do texto midiático e suas possíveis intencionalidades. Mesmo que não previstas pelo cineasta ou roteirista, o texto reproduz o pensamento e o posicionamento de quem o faz.

Com esse exemplo de uma Análise de *“Cruzada”*, podemos entender como essas observações também puderam se revelar no seu *trailer*, tão vivas quanto no filme; mesmo em face das diferenças no tom e no apelo publicitário em confronto com o discurso artístico e político de outro.

No *trailer* foi possível identificar o contexto das Cruzadas através dos personagens, do figurino, das paisagens e da música utilizada, que misturava sons medievais com corais religiosos.

Também foi possível ver no *trailer* e depois constatar no filme, o uso dos recursos de cores, que davam a sensação de frio e umidade nas cenas de florestas, e depois, nas cenas do deserto, sensações de calor e secura.

Outro elemento identificado no *trailer* e constatado no filme foi o uso da fotografia, que tomou como ângulo, a posição de poder que os personagens tinham. Já durante o *trailer* foi possível ver, que Balian era um célebre cavaleiro. E acompanhar de certa forma, os posicionamentos de alguns personagens, como a da Princesa Sibylla, que ora era

mostrada em ângulos altivos (de baixo para cima) dando idéia de sua realeza e soberania, e depois em ângulos mais fechados e baixos (de cima para baixo) quando Jerusalém é atacada por Saladino. Esse jogo é bastante explorado no *Trailer* para situar o espectador na narrativa e no filme, é fatalmente constatado.

Contudo, só o que deixa a desejar no filme é a ausência da montagem rítmica dinâmica e envolvente que existe no *trailer*. Nota-se e é evidente que assim seja, que no filme, a sequência de cenas é lenta e a própria narrativa da obra em geral, não adota a velocidade como fio condutor do discurso. Tudo é muito lento e o filme é longo. Isso talvez gere uma certa frustração de quem assiste o *trailer* e depois assiste o filme. Entretanto, todas as cenas de batalhas e lutas no *trailer* são fiéis ao filme. Adotam a mesma velocidade.

Com isso, podemos constatar que a Análise Política mostra que conhecer e reconhecer o uníssono discurso que há por trás da mensagem midiática, cuja aparente intenção, nem sempre é a real, pode indicar muitas outras questões além daquelas visivelmente apresentadas pelos produtores, como em “*Kingdom of Heaven*” para ser a de legitimar uma guerra, cuja causa é santa.

Baseados em Kellner, entendemos que legitimar uma guerra, não é apenas torná-la atraente aos olhos do público, mas, contraditoriamente também, atacá-la em suas reais ou fictícias motivações, a fim de introduzi-las na pauta social. Kellner apontou *Top Gun* como um dos filmes que na época de sua exibição, atraiu milhares de jovens em todo mundo, a alistarem-se nas Forças Armadas.

Evidente que há filmes que concentram sua força artística em tornar uma guerra sedutora, como acontece em *Pearl Harbor*, *Tróia* e *Cruzada*, uma visão a partir de quem “faz” a guerra. Já em *O Pianista* e *Hotel Rwanda*, vemos a guerra sendo atacada em sua pesada e triste realidade, a partir de um ponto de vista das vítimas.

Neste sentido, podemos ver como o Filme e o *Trailer* trabalharam juntos. Enquanto um tornava a narrativa sedutora, envolvente, funcionando com um verdadeiro instrumento de divulgação do tema; o outro, tratou de pormenorizar a saga que criou um personagem central e fictício para contar a era das cruzadas cristãs dos séculos XI a XIII.

Por fim, acreditamos que através da Análise política, tenha sido possível visualizar a legitimação de alguns valores presentes na obra filmico, tanto nos *trailers* selecionados,

como no próprio filme de “*Kingdom of Heaven*”, através de uma sutil relação entre elementos estéticos e estratégias retóricas, que apontaram intenções políticas bem definidas.

DO MESMO DIRETOR DE GLADIADOR



CRUZADA

*... E já não
podemos dizer nada.”*

(Eduardo Alves da
Costa, Poema *No caminho,*
com Maiakóvski)

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Por fim, chegando ao término desta dissertação, nos parece que algumas considerações podem ser apresentadas.

Primeiramente, pudemos notar que esse início de novo século é fortemente marcado pela presença das leis do Mercado global intervindo diretamente na esfera da Cultura. Por essa razão, é que compreendemos o cinema na contemporaneidade como espaço de mediação entre Cultura, Política, Mercado e Sociedade. Uma configuração que veio se constituindo durante as últimas décadas, e que hoje, alcançou seu lugar e triunfo no mundo globalizado.

Diante destas estratégias de mercado da indústria cinematográfica mundial, em especial, a norte-americana, vimos que existe uma aparente relação entre a supremacia do capital e a forma como ele aplica suas regras nos conteúdos e técnicas adotadas pelo cinema, e que em muitos momentos, refletem resquícios de uma ideologia do pensamento hegemônico. Como foi visto nas análises, parece haver uma tendência em mostrar a alteridade (o outro, o diferente), como um grande problema para a humanidade que desde séculos atrás, ainda não foi superado, como as questões raciais, religiosas, étnicas, etc. E que a solução, talvez seja a “universalização do pensamento”, ou seja, parece haver a intenção de por meio do cinema e com o passar do tempo, o “pensamento único” tornar-se-á uma realidade presente nos mais diferentes povos e lugares da Terra.

Todavia, nota-se também que, se por um lado, esses produtos culturais legitimam ideologias, de outro, numa surpreendente contradição, eles também levantam críticas, que também puderam ser identificadas pela Análise Política adotada nesta pesquisa.

Com isso, ficam evidentes as implicações que o cinema adquire perante a sociedade contemporânea e a capacidade com que hoje, cria “sentido” e sedimenta “laços” que legitimam idéias, pensamentos e instituições. Característica esta que no passado, era estritamente reservada à Política. Daí é que vemos no cenário atual, o triunfo das leis de Mercado que fizeram uso dos produtos advindos da Cultura em detrimento da Política.

Um exemplo que apresentamos foi Hollywood (EUA) e Bollywood (Índia), as duas maiores indústrias do cinema no mundo. Ambas com grandes produções, embora esta

última seja a maior em quantidade no mundo, não consegue se sobrepor à outra por questões mercadológicas.

Aliás, sobre a questão política, também foram apresentados os exemplos da apropriação do cinema por parte do Estado para finalidades propagandísticas. Na Alemanha de Hitler, pudemos ver como a qualidade estética e retórica de um filme, como é encontrado em “*Triunfo da Vontade*” de Riefenstahl, pôde contribuir para a legitimação de alguns pensamentos defendidos pela ideologia nazi-fascista. Mesmo considerado um filme de arte pela própria cineasta, é inegável sua predileção por alguns temas sagrados a Adolf Hitler, como a simetria, beleza, ordem, o nacionalismo, o culto ao “sangue e solo”, dentre outros. .

Já em Hollywood é possível identificar também, a mesma intenção de divulgar e sedimentar idéias, só que em relação ao modo de vida americano. O modelo do “*American Way*” foi amplamente divulgado em filmes como *Super-Homem*, *Rambo*, *Homem-Aranha*, *Gladiador* e tantos outros que, mesmo considerados filmes de puro entretenimento, não deixaram de apresentar elementos que se relacionam diretamente com a ideologia norte-americana como única Nação hoje, capaz de livrar o mundo das piores ameaças à paz.

Em face destas considerações, pudemos partir finalmente, para a análise dos produtos selecionados de nossa pesquisa, que com a prévia contextualização do período estudado, pôde demonstrar algumas correlações entre contexto e produção de bens culturais. Verificamos que existe de fato, uma relação muito forte entre história e cinema, especialmente, no gênero de guerra. Vimos que todos os *trailers* e o próprio filme analisado, trataram de eventos reais, guerras e conflitos realmente ocorridos. Isso nos aponta, dentre outras questões, a tentativa do cinema norte-americano de ser um dos “narradores oficiais” da história contada através de filmes.

Com isso, foi possível estabelecer ainda, uma relação de como esses produtos midiáticos (filmes e *trailers*), contribuem para formar um pensamento predominante acerca de um tema ou de um posicionamento.

No caso do *trailer*, pudemos compreender sua especificidade como formato distinto do filme, embora repetindo elementos também encontrados neste, como vimos na Análise Política de “*Kingdom of Heaven*” em contraponto com seu *trailer*. Todavia, reconhecemos

que ele possui uma especificidade marcante, que reúne técnicas e estratégias da comunicação com a finalidade de seduzir o público.

Daí a pertinência do recorte desta pesquisa, ao compreender a importância de um estudo mais detalhado sobre esse formato, não só como veículo da Publicidade ou das Relações Públicas, mas como um produto midiático complexo, eficiente e contemporâneo, que através da *síntese* (seleção e contração de algumas informações), adquire um caráter notadamente ideológico, e por isso, revela intenções mais agressivas, que no filme nem sempre são notadas, pois ficam diluídas na narrativa, e no *trailer* são acentuadas.

Sendo assim, constatamos que o *trailer* com todas as suas peculiaridades como mostramos, antecipa a expectativa de um produto midiático que serve, primeiramente, como divulgação de seus filmes, e depois, como técnica de preparo do público para aceitar valores que serão apresentados, sejam eles simbólicos, culturais, etc.

Pudemos também averiguar com a pesquisa, que o elemento predominante nos *trailers*, ou seja, o mais evidente e que se sobressai aos demais, conforme a tabela de análise apresentada, é a *montagem rítmica* (que reúne elementos que se relacionam com a sintonia entre som e imagem). Vimos que ela exerce forte influência sobre o restante da obra. Isto nos aponta que, mesmo no cinema mudo, o uso da música em sintonia com a imagem, já se constituía um recurso poderoso de sedução, e por consequência, de sensibilização.

Para nós, ficou claro que o uso da *montagem rítmica* (com ênfase na trilha sonora) em produções de *trailers* é um instrumento eficaz na produção de sensibilização sobre determinado tema. Ela parece conduzir o espectador durante a narrativa. Ela acompanha o “leitor audiovisual” durante o percurso cinematográfico, dando ritmo às sensações que vão sendo despertadas com as cenas.

Contudo, não queremos com isso, diminuir a importância dos demais elementos fundamentais para a estética filmico, entretanto, devemos chamar atenção para este recurso por seu caráter sensibilizador e político, porque como se viu, seduzir significa em grande parte, conduzir a um caminho diferente daquele em que o indivíduo estabeleceu previamente para si. Portanto, também significa “desvirtuar”.

É nítido também, vemos este tipo de recurso quando assistimos a notícias do dia a dia, em especial, em retrospectivas na TV, que nos passam uma seqüência de fatos com

uma trilha sonora sugerindo uma espécie de “filme da vida real”. Podemos afirmar que se trata de um recurso realmente, sensibilizador.

Com isso, reforçamos a premissa deste trabalho ao demonstrar que de fato, o cinema tem sim uma relação direta com a comunicação, e que exige e demanda de mais estudos destinados a esclarecer, de que forma os valores são incluídos nas sociedades e legitimam idéias e instituições através de filmes e *trailers*. Isso denota a tentativa de elaborar produtos com claros interesses econômicos e hegemônicos de um país ou de um conglomerado de empresas, que não conhecem restrições de fronteira, como foi o caso por nós abordado da indústria de cinema e do entretenimento norte-americano.

Dessa maneira, acreditamos que em razão do nosso recorte sobre o gênero filmico “guerra”, foi possível evidenciar que mesmo em face da resistência e do pensamento crítico das multidões, é preciso estar alerta em relação aos conteúdos, que ora promovem, ora inibem uma Cultura de Cooperação e de Solidariedade. Isso denuncia que a Paz nesta “Era da Emergência”, pode estar em perigo.

Por fim, sabemos que o exercício de análise empregado neste trabalho é também um fragmento da resistência criativa de tantos indivíduos contra os imperialismos, que se materializam nas mais diversas faces da hegemonia cultural. Esperamos, no entanto, que a experiência da reflexão e da crítica, não nos prive de apreciarmos uma obra cinematográfica com todo seu encanto e poesia, e mesmo nos filmes mais comerciais, que nos aponte, o gosto cinematográfico como uma forma de lazer e entretenimento saudável. Contudo, que ela também possa, cada vez mais, nos levar à consciência e à necessidade de promover estudos e produções de formas e conteúdos midiáticos mais democráticos, de maior acesso, e capazes de promover e sedimentar uma Cultura de Paz.

Só assim, poderemos viver o triunfo do bem comum, através da percepção e do uso da tecnologia (seja ela de forma física ou de conhecimento), em prol das populações, que finalmente poderão assistir a Política e a Cultura sobressaírem-se e tomarem seus lugares protagonistas no mundo globalizado.

REFERÊNCIAS

Bibliográficas:

ABNT – ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE NORMAS TÉCNICAS –NBR 6023 – Informação e documentação – Resumo - Apresentação, 29/12/2003.

ABNT – ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE NORMAS TÉCNICAS –NBR 6027 – Informação e documentação – Sumário – Apresentação, 30/06/2003.

ABNT – ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE NORMAS TÉCNICAS –NBR 6028 – Informação e documentação – Trabalhos acadêmicos – Apresentação, 30/01/2006.

ABNT – ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE NORMAS TÉCNICAS –NBR 10520 – Informação e documentação – Citações em Documentos - Apresentação, 29/09/2002.

ABNT – ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE NORMAS TÉCNICAS –NBR 14724 – Informação e documentação – Trabalhos acadêmicos – Apresentação, 30/01/2006.

ADORNO, Theodor W. & HORKHEIMER, Max. **A dialética do esclarecimento**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1985.

BARRETO, Luiz C. **A geopolítica da Cultura**. Revista Cadernos do Terceiro Mundo, nº 210. Rio de Janeiro. Ed. Terceiro Milênio, 1999.

BENJAMIN, Walter. **A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica**. São Paulo: Brasiliense, 1985.

BESIMENSKI, L. **O militarismo alemão com/sem Hitler**. Rio de Janeiro: Ed. Saga, 1967

BETTON, Gerard. **Estética do cinema**. São Paulo: Martins Fontes Editora, 1987.

CASTELLS, Manuel. **A Sociedade em Rede – A Era da Informação: Economia, Sociedade e Cultura**. São Paulo: Ed. Paz e Terra, 1999.

CHALITA, Gabriel. **A sedução no discurso – O poder da linguagem nos tribunais de júri**. São Paulo: Max Limonad, 1998

EISENSTEIN, Serguei. **El sentido del cine**. Buenos Aires: Siglo XXI Argentina Editores S.^a, 2^a ed., 1974.

FERRO, Marc. **Cinema e História**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.

FLUSSER, Villèn. **Filosofia da caixa preta**. Rio de Janeiro: Relumê-Dumará, 2002.

FOLHA DE S. PAULO. MACHADO, Tiago. **Arquiteturas da destruição**. Artigo publicado no Caderno Ilustrada, em 14/09/2003.

FOLHA DE S. PAULO. HABERMAS, Jurguen. **A guerra e seus juízos contraditórios**. Artigo publicado no Caderno Ilustrada, em 25/04/2003.

FOLHA DE S. PAULO. Entrevista de Dan Fellman – executivo de Hollywood - concedida à jornalista Silvana Arantes, sob o título **Executivo nega crise e ‘morte’ das salas de cinema**. Caderno Ilustrada, p. E-7, em 25/06/2005.

FOLHA DE S. PAULO. Sérgio Dávila. Caderno Ilustrada. **‘Cruzada’ faz apologia velada da era Bush**. 04/05/2005, p. E6.

HALL, Stuart. **Da Diáspora: Identidades e mediações culturais**. Belo Horizonte: Ed. UFMG; Brasília-DF: Representante da UNESCO no Brasil, 2003

HAYMAN, Ronald. **Nietzsche**. São Paulo: Ed. Unesp, 2000.

KELLNER, Douglas. **A cultura da mídia – estudos culturais: identidade e política entre o moderno e o pós moderno**. Bauru-SP: EDUSC, 2001.

KELLNER, Douglas & RYAN, Michael. **Câmera Política: The Politics and Ideology of Contemporary Hollywood Film**. Bloomington: Ind. Indiana University Press, 1988.

LENHARO, Alcir. **Nazismo – Triunfo da Vontade**. São Paulo. Editora Ática, 2003.

LYOTARD, Jean-François. **Lições sobre a analítica do sublime**. Campinas-SP: Papirus, 1993.

MACIEL, Kátia. & PARENTE, André. **Redes sensoriais – arte, ciência e tecnologia**. Rio de Janeiro: Contra Capa Livraria, 2003.

MACLUHAN, Marshall. **Visão, Som e Fúria**. São Paulo: Brasiliense, 1985.

MANNONI, Laurent. **A Grande Arte da Luz e da Sombra – arqueologia do cinema**. São Paulo: Editora SENAC, 2003.

MARTÍN-BARBERO, Jesús. **Dos meios às mediações: comunicação, cultura e hegemonia**. Tradução Ronald Polito e Sérgio Alcides. 2. ed. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2003.

PARENTE, André. **Narrativa e modernidade – Os cinemas não-narrativos do pós-guerra**. Campinas-SP: Papirus, 2000.

RAMONET, Ignácio. **Guerras do século XXI – Novos temores e novas ameaças**. Rio de Janeiro: Ed. Vozes, 2003.

REVISTA VEJA. Edição Especial. **11 de setembro – o Mundo nunca mais foi o mesmo.** Publicada em 11/09/2002.

VESTERGAARD, Torben. & SCHRODER, Kim. **A linguagem da propaganda.** São Paulo: Martins Fontes, 2000.

Sitiográficas:

BAHIANA, Ana Maria. **Guerra na Mídia. Observatório da Imprensa.** Disponível em <http://observatorio.ultimosegundo.og.com.br/artigos/asp2111200194.htm>. Acesso em 28/01/2006 - Ver lista de anexos.

BAITELLO JR, Norval. **As núpcias entre o nada e a máquina: algumas notas sobre a era da imagem.** Disponível em <http://paginas.terra.com.br/arte/dubitoergosum>. Acesso em 16/03/2006.

JORDAO, Daniel. & DURSO, Rafael. **“O mundo pós 11 de setembro de 2001”.** Disponível em http://www.revistaautor.com.br/textos/11_de_setembro.shtml Acesso em 08/10/2003.

OLIVEIRA, Marcelo. **“11 de Setembro de 2001: ruptura ou continuidade?”.** Disponível em http://www.revistaautor.com.br/artigos/2002/w15/MFO_15.shtml Acesso em 08/10/2003.

SANTOS, Andréa Paula. **O audiovisual como documento histórico: questões acerca de seu estudo e produção.**

Disponível em <http://www.mnemocine.com.br/pesquisa/pesquisatextos/andrea1.htm>, acesso em 17/01/2005.

SIMON WISENTHAL CENTER. **Nazismo alemão:** Disponível em <http://www.wiesenthal.com/>. Acesso em: 31/05/2003. **Citações de J. Goebbels.**

VICENTE, Maximiliano M. **Comunicação e manipulação na época da concentração midiática,** Revista TEXTOS de la CiberSociedad, 8. Temática variada. Disponível em: <http://www.cibersociedad.net> Acesso em 11/03/2006.

Comunicação Verbal (Conferências, Congressos e Palestras):

“Era da Emergência” - Conferência proferida pelo Prof. Dr. Paulo E. Arantes-USP na Jornada Multidisciplinar realizada pelo Departamento de Ciências Humanas – FAAC/UNESP campus Bauru-SP, em Ago de 2002.

MAFFESOLI, Michel. **O material e o simbólico na cultura contemporânea: o audiovisual, as artes digitais e os meios tecnológicos de produção.** Conferência apresentada no Simpósio Interfaces das Representações Urbanas em tempos de globalização, SESC-Bauru-SP e FAAC-UNESP, 26 ago. 2005.

LISTA DE ANEXOS

Anexo 01 – FOLHA DE S. PAULO. MACHADO, Tiago. **Arquiteturas da destruição**. Artigo publicado no Caderno Ilustrada, em 14/09/2003.

Anexo 02 – BAHIANA, Ana Maria. **Guerra na Mídia. Observatório da Imprensa**. Disponível em <http://observatorio.ultimosegundo.og.com.br/artigos/asp2111200194.htm>. Acesso em 28/01/2006.

Anexo 03 – FOLHA DE S. PAULO. Entrevista de Dan Fellman – executivo de Hollywood - concedida à jornalista Silvana Arantes, sob o título “**Executivo nega crise e ‘ morte’ das salas de cinema**”. Caderno Ilustrada, p. E-7, em 25/06/2005.

Anexo 04 – Lista fornecida pela Rede “Vídeo Imagem” com os **filmes de “guerra”** lançados no período de 2001 a 2005.

Anexo 05 – FOLHA DE S. PAULO. Sérgio Dávila. Caderno Ilustrada. ‘**Cruzada**’ faz **apologia velada da era Bush**. 04/05/2005, p. E6.

Anexo 06 – CD com os 5 *trailers* analisados na dissertação – Formato para ser visualizado em aparelho de DVD ou computador com leitor de DVD.