

GIOVANA DOS SANTOS DE CARVALHO

O CINEMA CONTRA-HEGEMÔNICO NORTE-AMERICANO DE 1979 A 1991:

Características do Cinema Norte-Americano Anti-Guerra da Segunda
Guerra-Fria ao colapso da União Soviética

OSASCO

2022

GIOVANA DOS SANTOS DE CARVALHO

O CINEMA CONTRA-HEGEMÔNICO NORTE-AMERICANO DE 1979 A 1991:

Características do Cinema Norte-Americano Anti-Guerra da Segunda
Guerra-Fria ao colapso da União Soviética

Trabalho de Conclusão de Curso de Relações
Internacionais apresentado à Universidade
Federal de São Paulo

Orientador: Prof. Dr. Rodrigo Medina Zagni

OSASCO

2022

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Ficha catalográfica elaborada pela Biblioteca Unifesp Osasco, CRB-8: 3998,
e Departamento de Tecnologia da Informação Unifesp Osasco,
com os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

C331c CARVALHO, Giovana dos Santos de
O cinema contra-hegemônico norte-americano de 1979 a
1991: características do cinema norte-americano anti-guerra da
segunda guerra-fria ao colapso da União Soviética / Giovana
dos Santos de Carvalho. - 2022.
63 f.

Trabalho de conclusão de curso (Relações Internacionais) -
Universidade Federal de São Paulo - Escola Paulista de Política,
Economia e Negócios, Osasco, 2022.
Orientador: Rodrigo Medina Zagni.

1. Guerra Fria. 2. Filmes anti-guerra. 3. Hegemonia. 4.
Gramsci. 5. Indústria cultural. I. Zagni, Rodrigo Medina, II. TCC
- Unifesp/EPPEN. III. Título.

CDD: 327

GIOVANA DOS SANTOS DE CARVALHO

O CINEMA CONTRA-HEGEMÔNICO NORTE-AMERICANO DE 1979 A 1991:

Características do Cinema Norte-Americano Anti-Guerra da Segunda
Guerra-Fria ao colapso da União Soviética

Trabalho de Conclusão de Curso de Relações
Internacionais apresentado à Universidade
Federal de São Paulo

Orientador: Prof. Dr. Rodrigo Medina Zagni

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Rodrigo Medina Zagni

Prof. Dr. Fabio Cesar Venturini

OSASCO

2022

AGRADECIMENTOS

A elaboração deste trabalho não passou sem percalços e desafios que, sozinha, eu não teria sido capaz de transpor. Pelo desenvolvimento deste trabalho, devo a muitas pessoas, das quais agradeço:

À minha família, pelo apoio, paciência e amor com que me guiaram por todo o período da graduação, e da minha vida, que sempre me deu mais do que eu merecia ou esperava.

Ao meu professor e orientador, Doutor Rodrigo Medina Zagni, que não apenas me ajudou desde o início do TCC, mas cuja obra e pesquisa foram essenciais a este trabalho.

Ao meu noivo, pela paciência e calma que me ajudaram principalmente nos últimos momentos de tensão, e pela compreensão da minha ausência.

Ao Deus da minha vida, a quem devo tudo que tenho e sou. Sola Fide, Sola Scriptura, Solus Christus, Sola Gratia e Soli Deo Gloria.

RESUMO

Este trabalho buscou identificar as principais características de filmes norte-americanos produzidos da Segunda Guerra Fria (1979) ao colapso da União Soviética (1991) qualificados como filmes anti-guerra, ou contra-hegemônicos, procurando entender como essas produções se opunham ao modelo militarizado e beligerante estadunidense de gestão da Política Externa. Com base na teoria de hegemonia em Gramsci, levando em consideração o papel do consenso e da liderança na ascensão de hegemonias no capitalismo, foi possível observar como a indústria do entretenimento se adequa ao modelo capitalista de produção, e como o controle das mentalidades das massas se torna ainda mais estratégico no contexto de dicotomia que se instaurou na Guerra Fria. O período representou uma disputa não apenas pelo poder político-econômico do mundo pós Segunda Guerra Mundial: a potência vencedora seria responsável por moldar as estruturas da ordem mundial. Dada a impossibilidade de um embate direto entre as duas potências devido à ameaça de destruição mútua, o que se vê é uma guerra de ideias, na qual é preciso, através da narrativa, convencer o resto do mundo que seu modelo de sociedade era mais viável e representava o bem geral. Nesse contexto, produções cinematográficas extravagantes chamavam atenção para o que seriam bons atributos do mundo ocidental capitalista liderado pelos Estados Unidos. Na contramão dessa tendência, surgem produções cinematográficas críticas a esse movimento, questionando a necessidade da guerra e a legitimidade dos Estados Unidos. Aqui, analisamos *Apocalypse Now* (1979), *Platoon* (1986) e *Nascido Para Matar* (1987), que tiveram grande impacto e demonstram fragmentações no consenso interno norte-americano.

Palavras chave: Guerra Fria; filmes anti-guerra; hegemonia; Gramsci; Indústria Cultural; liderança; capitalismo; socialismo; mundo bipolar.

ABSTRACT

This assignment sought to identify the main characteristics of North American films produced from the Second Cold War (1979) to the collapse of the Soviet Union (1991) qualified as anti-war films, or counter-hegemonic, trying to understand how these productions opposed the militarized model and belligerent US foreign policy management. Based on Gramsci's theory of hegemony, taking into account the role of consensus and leadership in the rise of hegemonies in capitalism, it was possible to observe how the entertainment industry fits the capitalist model of production, and how the control of mass mentalities becomes even more strategic in the context of the dichotomy that was established in the Cold War. The period represented a dispute not only for the political and economic power of the post World War II world: the winning power would be responsible for shaping the structures of the world order. Given the impossibility of a direct clash between the two powers due to the threat of mutual destruction, what is seen is a war of ideas, in which it is necessary, through the narrative, to convince the rest of the world that their model of society was more viable. and represented the general good. In this context, extravagant film productions drew attention to what would be good attributes of the western capitalist world led by the United States. Against this trend, film productions that criticize this movement appear, questioning the need for war and the legitimacy of the United States. Here, we analyze *Apocalypse Now* (1979), *Platoon* (1986) and *Born to Kill* (1987), which had a great impact and demonstrate fragmentations in the internal American consensus.

Keywords: Cold War; anti-war films; hegemony; Gramsci; Cultural Industry; leadership; capitalism; socialism; bipolar world.

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO	7
2. CONCEITO DE HEGEMONIA E CONSENSO EM GRAMSCI	11
2.1. Hegemonia em Gramsci.....	12
2.2. O Papel da Liderança.....	13
2.3. O Conceito de Hegemonia no Contexto Interestatal.....	15
3. A INDÚSTRIA CULTURAL	21
4. A GUERRA FRIA	28
4.1. Mundo Bipolar: Da Coexistência Pacífica ao Colapso da União Soviética.....	29
4.2. A Guerra Fria Cultural.....	39
5. O CINEMA ANTI-GUERRA	43
5.1. O Cinema Anti-Guerra e os Movimentos de Contracultura.....	43
5.2. Apocalypse Now e Seus Símbolos.....	47
5.3. Platoon e Seus Símbolos.....	50
5.4. Nascido Para Matar e Seus Símbolos.....	52
6. CONSIDERAÇÕES FINAIS	56
7. BIBLIOGRAFIA	61

1. INTRODUÇÃO

Este trabalho tem por objetivo identificar as principais características de filmes norte-americanos produzidos da Segunda Guerra Fria (1979) ao colapso da União Soviética (1991) qualificados como filmes anti-guerra, ou contra-hegemônicos, procurando entender como essas produções se opunham ao modelo militarizado e beligerante estadunidense de gestão da Política Externa.

Desde seu surgimento em 1895, o cinema representa uma experiência sensitiva diferenciada, proporcionando um entretenimento capaz de evocar emoções variadas no espectador. Desde o princípio, a verossimilhança com elementos do cotidiano e a capacidade de provocar a comoção do público¹ tornou-o não apenas um instrumento de entretenimento, mas especialmente uma ferramenta de influência de determinados grupos sociais portadores de ideias e agendas variadas.

Da Alemanha nazista à antiga União Soviética, o cinema foi utilizado, de forma declarada ou não, como instrumento influenciador de massas. Especialmente nos Estados Unidos, as produções cinematográficas ao longo do século XX tiveram um desenvolvimento estritamente ligado a setores dirigentes da sociedade como o exército e o governo, recebendo patrocínios², diretrizes específicas em relação ao teor das produções e privilégios como a autorização de gravação em terrenos militares e uso de equipamentos do exército.

Após o fim da Segunda Guerra Mundial e com a consolidação da liderança dos Estados Unidos no mundo ocidental o cinema figurou como representante e instrumento da legitimação de sua dominação. Simultaneamente à escalada norte-americana ao comando do mundo capitalista, a URSS se estabelece como portadora de um modelo alternativo ao sistema de produção capitalista, criando tensão competitiva política, militar, econômica e ideológica que motivou o comportamento de todos os atores do Sistema Internacional.

O clima dicotômico e agressivo entre as duas grandes potências que caracterizou a Guerra Fria se espalhou por todos os aspectos das relações interestatais. A corrida armamentista e a possibilidade iminente de um confronto nuclear que levaria à destruição mútua corroboravam com a atmosfera de tensão e medo tanto quanto evitavam que um choque direto militar acontecesse, de forma que os embates diretos entre as duas potências propriamente ditas se deram com a disputa pela liderança nos campos da economia, política e cultura.

¹ “La imagen fílmica suscita pues, en el espectador, un sentimiento de realidad bastante pronunciado en alguns casos, por producir la creencia en la existencia objetiva de lo que aparece en la pantalla” MARTIN, Marce. El lenguaje del Cine. Barcelona: Gedisa Editorial, Abril 2002. p. 27

² STONOR Saunders, Frances. The Cultural Cold War: The CIA and the world of arts and letters. The New Press, New York, London, 2013. p.1

A busca implacável por liderança, hegemonia ou supremacia e convencimento dos atores do Sistema Internacional foi uma das características que deu o tom da Guerra Fria. Conforme sugere o conceito de hegemonia trabalhado por Antonio Gramsci³ e ampliado por Giovanni Arrighi para o nível estatal⁴, a liderança é baseada em dois fatores: a coerção e o consenso. As duas potências detinham massivo poder de coerção cujo uso, por conta de seu potencial destrutivo, configuraria um jogo de soma negativa, legando parte do fator de coerção à barganha pela ameaça do uso da força. Dessa forma, o fator do consenso adquire caráter decisivo na Guerra Fria: o vencedor definiria qual modelo social seria seguido no Sistema Internacional (SI), portanto era imperativo convencer os outros atores de que seu modelo era equivalente ao interesse da maioria e manutenção da ordem.⁵

A disputa, que ao cabo não resultou em um conflito armado direto entre as duas potências, levou com êxito a guerra para o “front” da cultura. No caso dos EUA, verificamos complexas estratégias propagandísticas por meio da venda e disseminação de seus “enlatados” culturais como música, cinema, televisão, etc. Nesse momento, a já existente indústria cultural⁶ intensifica sua produção, com o objetivo de mostrar as maravilhas do mundo capitalista norte-americano, além de apresentar o inimigo que ameaça seu estilo de vida: o comunismo soviético.

A Guerra Fria foi um período que marcou a história das Relações Internacionais de maneira significativa, deslocando seu eixo de poder e interferindo nos destinos de todo o mundo. Muda, então, a dinâmica do relacionamento entre os países em diversas esferas de interação, como comercial, militar, financeira, e aquelas alusivas às relações culturais. A esfera cultural foi tomada por um esforço auto-consciente, tanto por parte de elites políticas dirigentes nos EUA quanto na União Soviética, empenhados em convencer o mundo de que seus regimes sociais eram os mais viáveis.

Apesar do volume de produção dos “enlatados” culturais norte-americanos, ocorre paralelamente um fenômeno não visto tão largamente antes no campo do cinema: produções críticas, opostas aos interesses governamentais e que

³ Segundo Gramsci o grupo social hegemônico “... exerce sua dominação sobre os grupos adversos que ele tende a liquidar ou a submeter mesmo pela força das armas, e dirige os grupos que lhe são próximos ou aliados. Um grupo social pode, e mesmo deve, ser dirigente antes de conquistar o poder governamental (...); em seguida, desde que exerça o poder, e mesmo se o tem fortemente nas mãos, ele torna-se o grupo dominante, mas deve continuar a ser o grupo dirigente”. GRAMSCI, Antonio. O “Risorgimento”: Notas sobre o surgimento da Itália. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 2002, p.70.

⁴ Conforme Gramsci desenvolve o conceito de hegemonia se referindo à luta de classes, Arrighi amplia o termo afirmando que a luta de classes se expande para o nível estatal, havendo nações hegemônicas e nações periféricas. – ARRIGHI, Giovanni. O Longo Século XX. Rio de Janeiro: Contraponto; São Paulo: Editora Unesp, 1996

⁵ Ibid.

⁶ Indústria Cultural, aqui, refere-se ao conceito trabalhado por Adorno. A lógica de produção capitalista teria se expandido também para a produção de arte, que assume cada vez mais o papel de representar e propagar a cultura e estilo das elites econômicas, caracterizando a produção cultural pela reprodução massiva de produtos culturais. ADORNO, Theodore. Indústria Cultural e a Sociedade. São Paulo, Paz e Terra, 2002.

mostravam uma realidade diferente da dicotomia explorada nos principais filmes da época. Longas-metragens como *Apocalypse Now* (1979), *Platoon* (1986) e *Nascido Para Matar* (1987), que serão os filmes abordados neste trabalho, mostram os horrores e as consequências desastrosas da militarizada política norte-americana, baseada em uma economia de guerra. Essas produções são chamadas filmes anti-guerra, ou contra-hegemônicos, pois se posicionam firmemente contra a agressiva participação dos EUA nas guerras do período. Sua relevância vai além das cifras impressionantes que puderam alcançar nas bilheteiras. Antes, se insere em uma processualidade histórica de longa duração,⁷ que vamos analisar aqui.

Para compreender a instrumentalização das manifestações culturais pelo Estado e pelas elites econômicas, a teoria de Indústria Cultural⁸ de Theodor Adorno oferece uma excelente ferramenta de análise, da qual nos utilizaremos para contrastar a tendência geral e como os filmes anti-guerra rompem com ela, prenunciando mudanças futuras.

O Período de 1979 a 1991 será abordado aqui pois, em primeira instância, é onde desemboca todo o fervilhar político do fim dos anos 1960. O período também é relevante pois, após breve distensão nas relações entre EUA e URSS, em 1979 inaugura-se um novo período de tensão e agressão indireta, com o início da guerra do Afeganistão (1979-1989) e interferência norte-americana na guerra Irã-Iraque, por exemplo. Além disso, entende-se que em 1979 já teriam iniciado os eventos que seriam determinantes ao princípio do desmonte da União Soviética em 1985, sendo, portanto, pertinente analisar o cinema anti-guerra dessa época.

As produções cinematográficas selecionadas como objeto de estudo para serem analisadas foram escolhidas segundo um critério de relevância dos filmes, sendo avaliados: as críticas feitas durante a época de estreia (lançamento necessariamente situado entre 1979 e 1991) e posteriormente, bilheteria, indicações e prêmios recebidos.

Apocalypse Now, de Francis Ford Coppola, foi escolhido para ser analisado neste trabalho devido ao seu impacto tanto na época de lançamento quanto posteriormente. Considerado um dos melhores filmes já feitos, o longa teve uma bilheteria expressiva (quarta maior bilheteria mundial em seu ano de estreia) e recebeu diversos prêmios, como Palma de Ouro de melhor filme, além de oito indicações ao Oscar, vencendo nas categorias de melhor fotografia e som. O filme traz à luz uma reflexão profunda a respeito dos efeitos da guerra nos indivíduos e na sociedade como todo.

Platoon, dirigido e escrito por Oliver Stone, também foi um filme aclamado pela crítica e que trouxe atenção para a violência da Guerra do Vietnã. Com uma bilheteria nacional de 138 milhões de dólares e sete indicações ao Oscar, recebendo quatro nomeações, o longa-metragem é considerado também um dos melhores filmes com temática de guerra já produzidos.

⁷ BRAUDEL, Fernand. *Escritos sobre a História*. Lisboa: Perspectiva, 1992.

⁸ ADORNO, Theodor W. *Indústria cultural e sociedade*.

Nascido para matar, dirigido por Stanley Kubrick, teve uma recepção um pouco menor do que de *Platoon* e *Apocalypse Now*, entretanto é considerado um dos melhores filmes inspirados na Guerra do Vietnã. Teve uma indicação ao Oscar e recebeu diversos prêmios pelo mundo.

A análise parte do princípio de que o cinema serve como suporte representacional da realidade, sempre inserida em um contexto que é relevante para as conclusões a serem tiradas. Nessa linha, utilizaremos o procedimento metodológico de Marc Ferro, cuja teoria defende uma decodificação da linguagem fílmica a partir do roteiro, passando pela análise dos elementos isolados (como imagens, trilha sonora, figurino), pousando na análise de elementos externos ao filme, como contexto histórico, direção, financiamentos e interesses externos, e por fim relacionando todos os elementos para entendimento do todo.⁹

Assim, para analisar como esses filmes se opunham à Política Externa (PEX) norte-americana, esse trabalho estabelecerá um paralelo entre o conceito de hegemonia em Gramsci ampliado para a realidade interestatal em Arrighi, e aplicado à indústria cultural em Adorno e Horkheimer e as características, consequências e impacto do cinema anti-guerra entre 1979 e 1989, utilizando-se da ideia de Stonor de que a Guerra Fria foi uma guerra cultural.

O principal pilar ideológico deste artigo será o conceito de hegemonia em Gramsci, ampliado para o sistema de Estados, mais especificamente o nível de dominação pelo consenso¹⁰. Para Gramsci, o consenso consiste em convencer as classes subjugadas de que a liderança do hegemom é necessária para o bem comum e para melhor organização da sociedade: o hegemom gere o sistema sob o discurso de que visa o bem maior. Essa afirmação é sempre mais ou menos falaciosa. Segundo o autor, a falácia é um fator importante que, em determinado estágio, passa a ficar cada vez mais evidente, que é quando a liderança falha e a potência começa a perder poder.

⁹ FERRO, Marc. *Cinema e História*. Tradução de Flávia Nascimento. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.

¹⁰ ARRIGHI, Giovanni. *O Longo Século XX*. Rio de Janeiro: Contraponto; São Paulo: Editora Unesp, 1996

2. CONCEITO DE HEGEMONIA E CONSENSO EM GRAMSCI

Para analisar o cinema anti-guerra durante o período de interesse deste trabalho sob a ótica sugerida, entender a ideia de hegemonia dentro da literatura marxista, mais especificamente como proposto por Antonio Gramsci e mais tarde ampliado por Arrighi para o contexto internacional, é um ponto-chave.

Gramsci resgata o conceito cunhado na social-democracia russa por Lênin, incorporando-o à sua teoria e adaptando-o à realidade italiana com elementos de forte influência da obra de Maquiavel.¹¹ Apesar de não ter sido utilizado primeiramente por Gramsci, a concepção de hegemonia ganha protagonismo em sua obra,¹² sendo mais elaborada e permitindo uma interpretação da realidade apropriada a cada momento político-histórico.

A obra gramsciana tem um intuito político prático: o desenvolvimento da sociedade operária italiana rumo à construção de uma hegemonia das classes subalternas. Portanto, ao analisar diferentes momentos históricos e traçar o perfil e funcionamento de hegemonias capitalistas, Gramsci visa descobrir meios de desenvolver a capacidade da classe operária de elaborar uma visão de mundo própria, articular alianças e transformar drasticamente a economia com um novo modelo viável.

Essa capacidade de transformação de mentalidades e criação de uma comunidade intelectual operária para a tomada de poder está atrelada a objetivos práticos, o que mostra as duas frentes da obra gramsciana: teoria e ação. Ou seja, a teoria e concepção de mundo devem ser capazes de se traduzir na realidade com a ação das classes subalternas na direção de novas configurações de poder.

No esforço de projetar a ascensão da classe operária, Gramsci se vale não apenas do conceito de hegemonia, mas também de concepções como as de estrutura e superestrutura; sociedade civil e política; ideologia; subalternidade; e reforma intelectual. Essas noções se cruzam na intrincada e complexa teoria elaborada nos escritos de Gramsci e são importantes inclusive para o entendimento total da definição de hegemonia (bem como seu funcionamento) para o autor.

Um dos pontos em que o filósofo se afasta das teorias clássicas de tradição marxista é o entendimento de como interagem estrutura e superestrutura. Nas obras clássicas, no geral, há a ideia de uma supremacia da estrutura - aquilo que é material, as relações de produção - em relação à superestrutura - imaterial, referente às ideias, cultura e comportamento - em que a segunda serve à primeira em uma relação de subordinação e determinismo. Para Gramsci, estrutura e superestrutura convergem em uma relação de

¹¹ ARRIGHI, Giovanni. O Longo Século XX. p. 28.

¹² GRUPPI, L. O conceito de hegemonia em Gramsci. Rio de Janeiro: Graal 1978.

retroalimentação. Ao passo que mudanças nas relações sociais de produção geram mudança de mentalidades, é também a mudança de mentalidades que têm o poder de impulsionar mudanças mais drásticas política e socialmente. Ou seja, a superestrutura tem papel estratégico na composição e transformação da estrutura, tornando a ideologia e a sociedade civil centrais no processo de construção de um novo bloco histórico.

A importância da sociedade civil nos processos políticos se relaciona profundamente com a definição de Estado no ponto de vista gramsciano e é essencial para a compreensão de seu conceito de hegemonia (e onde ele se afasta da teorização leninista). Hugues Portelli defende que o entendimento do papel da sociedade civil é o ponto fundamental de ruptura entre Gramsci e Lênin (mesmo que o primeiro tenha dado continuidade à concepção de hegemonia do segundo) uma vez que para Lenin a hegemonia têm caráter puramente político, enquanto para Gramsci a direção cultural e ideologia são cruciais¹³.

(...) o problema essencial para ele [Lênin] é a derrubada, pela violência, do aparelho de Estado: a sociedade política é o objetivo e, para atingi-lo, uma prévia hegemonia política é necessária: hegemonia política porque a sociedade política é mais importante, em suas preocupações estratégicas, do que a civil [...] Gramsci, ao contrário, situa o terreno essencial da luta contra a classe dirigente na sociedade civil: o grupo que a controla é hegemônico e a conquista da sociedade política coroa essa hegemonia, estendendo-a ao conjunto do Estado (sociedade civil mais sociedade política). A hegemonia gramscista é a primazia da sociedade civil sobre a sociedade política.¹⁴

Vem dessa primazia da sociedade civil e da ideologia a necessidade de as classes subalternas, com o intuito de assumirem o poder, passarem antes por uma reforma intelectual e moral, com a finalidade de sustentar a tomada do poder por vias de força bruta. Por isso Gramsci diz que “a supremacia de um grupo se manifesta de dois modos, como ‘domínio’ e como ‘direção intelectual e moral’.”¹⁵

2.1. Hegemonia em Gramsci

Há um consenso geral na literatura de tradição marxista que hegemonia é a supremacia de uma classe social sobre as outras. Enquanto para Lênin essa supremacia era exclusivamente política, Gramsci defende que “um grupo social domina os grupos adversários, que visa a ‘liquidar’ ou a submeter inclusive com a força armada, e dirige os grupos afins e aliados”.¹⁶ Essa percepção das relações de poder que acrescenta ao domínio pela força a importância da ideologia em Gramsci têm forte influência de Maquiavel.¹⁷ O autor não exclui a

¹³ PORTELLI, H. 1977. Gramsci e o bloco histórico. Rio de Janeiro: Paz e Terra. p.63

¹⁴ PORTELLI, H. 1977. Gramsci e o bloco histórico. Rio de Janeiro: Paz e Terra. p.65.

¹⁵ GRAMSCI, Antonio. O “Risorgimento”: Notas sobre o surgimento da Itália p. 62-63.

¹⁶ Ibid. p. 62.

¹⁷ ARRIGHI, Giovanni. O Longo Século XX. p. 28.

importância da força bruta, ou ameaça de uso da força, mas sim reformula a relação maquiavélica entre consentimento e coerção afirmando que:

Um grupo social pode e, aliás, deve ser dirigente já antes de conquistar o poder governamental (esta é uma das condições fundamentais inclusive para a própria conquista do poder); depois, quando exerce o poder e mesmo se o mantém fortemente nas mãos, torna-se dominante, mas deve continuar a ser também [dirigente].¹⁸

Portanto a hegemonia é a liderança massiva de uma classe sob as outras, no contexto do Estado Moderno, em que a classe dominante, na figura da Sociedade Política, detém o poder sob as classes subalternas, na figura da sociedade civil, detendo exclusivamente o uso ou ameaça do uso da força legítima.

2.2. O Papel da Liderança

A questão da retórica da legitimidade é muito importante, uma vez que um grupo com aspirações hegemônicas precisa também ser uma classe dirigente, com aparato intelectual para sustentar seu domínio político. Em "Maquiavel, a Política e o Estado Moderno", Gramsci pondera sobre a existência de grupos dominantes e dominados. O autor afirma que toda a ciência e arte política estão baseadas na premissa de que há governantes e governados, dirigentes e dirigidos.¹⁹ Por isso,

Resta ver a possibilidade de como dirigir do modo mais eficaz (dados certos fins) de como preparar da melhor maneira os dirigentes (...) e como, de outro lado, identificar as linhas de menor resistência ou racionais para alcançar a obediência dos dirigidos ou governados.²⁰

Em seguida, o autor demonstra que a divisão de grupos sociais dirigentes e dirigidos vem acontecendo inclusive por conta de uma necessidade técnica, uma vez que mesmo dentro de um grupo social dominante existem subdivisões com diferentes níveis, indicando a divisão de trabalho. Desprezar a importância de se encontrar mecanismos eficientes de formação de consenso para que o líder indique o porquê da divisão de trabalho e hierárquica ser da maneira instaurada é um erro grave e consiste no que Gramsci chama de "cadornismo dos dirigentes".²¹ A crítica do autor é direcionada às situações em que os líderes políticos não evitam o sacrifício inútil daqueles que devem executar as decisões tomadas, sob a crença de que algo será feito apenas porque o dirigente acredita que é "justo e racional".²² Para o autor, isso faz com que a responsabilidade pelos erros cometidos recaia sobre aqueles que estavam

¹⁸ GRAMSCI, Antonio. O "Risorgimento": Notas sobre o surgimento da Itália p. 62-63

¹⁹ Idem. Maquiavel, A Política e o Estado Moderno p.18

²⁰ Ibid. p.19

²¹ GRAMSCI, Antonio. Maquiavel, A Política e o Estado Moderno p. 19

²² Ibid.

responsáveis pela execução da tarefa, e diminui o poder de convencimento dos líderes de cada grupo, fato exemplificado no comportamento de soldados:

... os soldados arriscavam a vida quando era mais necessário. Mas como, ao contrário, se rebelavam quando se sentiam abandonados. Por exemplo: uma companhia era capaz de jejuar muitos dias quando sabia que os víveres não podiam chegar por motivos de força maior; mas amotinavam-se se não recebesse apenas uma refeição por desleixo, burocratismo, etc.²³

Por isso é necessário que seja evitado o sacrifício inútil e que a responsabilidade pelas dificuldades seja justamente dividida entre todos os grupos e indivíduos em diferentes níveis. Isso deve ser feito mediante mecanismos eficientes de aperfeiçoamento de dirigentes para aumentar a capacidade de direção. Para o autor, a maneira mais adequada de se chegar a esse objetivo são os partidos políticos que, ao passo que costumam representar apenas um grupo social, podem exercer o papel de mediadores dos diversos interesses, recebendo ajuda de grupos aliados e até dos grupos inimigos em alguns casos.²⁴

A obra gramsciana tem base nesse conceito de hegemonia, em que as classes têm uma dinâmica de disputa constante pela proteção de seus interesses na figura de partidos políticos, instituições e grupos da sociedade civil que muitas vezes sequer se identificam como políticos (como a mídia), mas que não raramente “são ‘partidos’, ‘frações de partido’ ou ‘funções de um determinado partido’.”²⁵

Assim, ocorre um movimento histórico de acirramento e alívio de tensões, com grupos sociais formando alianças e antagonismos em que o pêndulo de poder, de tempos em tempos, se desloca de uma classe para outra. A disputa, no entanto, passa por um processo em que a tomada de poder não se dá simplesmente no embate direto (bélico) entre as partes. É necessário que a classe que se torna dominante politicamente seja, antes, a classe dirigente.²⁶

A relação de dependência entre classe dominante e classe dirigente pode ser explicada na afirmação de que “um Estado vence uma guerra quando a prepara minuciosa e tecnicamente no tempo de paz”²⁷ e que, portanto, a classe que pretende ser dominante politicamente, antes atua na sociedade economicamente e, principalmente, instrumentalizando o fator ideológico de maneira a criar consenso geral de que sua supremacia seria do interesse de todos.

Da mesma maneira que a ideia de um bem geral proporcionado pela hegemonia oscila entre ser mais e menos falaciosa, assim também o consenso na sociedade política e civil de que aquela dominação é legítima²⁸. Gramsci

²³ Ibid. p.20

²⁴ Ibid. p. 22

²⁵ Ibid. p. 23

²⁶ GRAMSCI, Antonio. O “Risorgimento”: Notas sobre o surgimento da Itália p. 62

²⁷ GRAMSCI, Antonio. Quaderni del carcere: A cura di Valentino Gueratana. 2. ed. Edizione Critica dell’Istituto Gramsci. Torino: Ed. Einaudi, 1975.v. 1, 2, 3 e 4. p. 1566-1567.

²⁸ Idem. O “Risorgimento”: Notas sobre o surgimento da Itália. p.70.

aponta para o fato de que ao passo que a hegemonia dirige os grupos que a aceitam ideologicamente, também domina os demais grupos por meio do aparelho de coerção social: uso (ou ameaça de uso) da força legítima.²⁹

Arrighi afirma que a crença de um bem geral proveniente da dominação, em Gramsci, é sempre mais ou menos falaciosa, e para que a dominação configure uma hegemonia de fato, é necessário que ela seja, ao menos, parcialmente verdadeira, caso contrário a situação é de fracasso da hegemonia.³⁰

Podemos, então, associar a complexidade e eficiência da superestrutura, do fator ideológico e de liderança moral e intelectual, ao fortalecimento e preservação da hegemonia. Ou seja, para Gramsci, esses fatores e forças frequentemente ignoradas que compõe a liderança, e podem moldar mentalidades das massas³¹ são decisivos no sucesso ou fracasso das ações e ascensão de determinada classe social.³²

2.3. O Conceito de Hegemonia no Contexto Interestatal

Conforme supracitado, Gramsci delimitou o uso do termo hegemonia à descrição de um mecanismo de dominação entre classes no contexto nacional, que mais tarde seria ampliado por Arrighi para o nível interestatal. Ao observar a dinâmica entre os atores internacionais no período da segunda Guerra Fria (de 1979 a 1991), podemos enxergar semelhanças com os padrões comportamentais descritos por Gramsci com relação à disputa pelo poder hegemônico. Tais semelhanças serão destrinchadas nesse trabalho mais a frente. Contudo, para tanto é necessário adaptar o conceito às particularidades e complexidades próprias do SI. Tal esforço teórico foi realizado por Giovanni Arrighi, cuja obra propôs a ampliação do conceito de hegemonia segundo Gramsci.

Em “O Longo Século XX”, Arrighi define hegemonia mundial como a “capacidade de um Estado exercer funções de liderança e governo sobre um sistema de nações soberanas”.³³ O autor afirma que essa capacidade, historicamente, envolve alguma ação transformadora empreendida que mudou fundamentalmente o funcionamento do sistema.³⁴

Com forte influência gramsciana, Arrighi associa hegemonia mundial à existência de uma dominação que é potencializada pelo exercício da “liderança

²⁹ Ibid. p. 62-63.

³⁰ ARRIGHI, Giovanni. O Longo Século XX. p. 29.

³¹ GRAMSCI, Antonio. Maquiavel, A Política e o Estado Moderno. p. 24

³² Ibid. p. 21.

³³ ARRIGHI, Giovanni. “O Longo Século XX” p.27

³⁴ Ibid.

intelectual e moral”,³⁵ se debruçando sobre os ciclos hegemônicos, que são o estudo acerca das particularidades e mecanismos desse domínio em cada fase de hegemonias internacionais, bem como as condições que possibilitaram sua ascensão e causaram seu declínio.

Essa ascensão e queda é estabelecida por Arrighi nos ciclos hegemônicos do capitalismo histórico, que se inicia no século XV em Gênova, passando para a Holanda, Reino Unido e em seguida para os Estados Unidos. Cabe, para os fins deste trabalho, revisitar o conceito de ciclos hegemônicos em Gramsci, bem como as condições necessárias para que uma nação se torne dirigente de um sistema de nações soberanas e quais são os fatores que corroboram para sua queda.

Arrighi pontua dois problemas principais de se trazer a conceitualização gramsciana de hegemonia ao campo internacional. O primeiro desafio está relacionado ao sentido duplo de “liderança”. A palavra pode significar que um Estado dominante pratica sua liderança guiando o SI na direção desejada, e se torna hegemônico quando o faz sendo percebido como buscando interesse geral. Mas também pode sugerir liderança no sentido de atrair os demais países para sua via de desenvolvimento.³⁶ Arrighi retoma a expressão de Joseph Schumpeter, “liderança contra a própria vontade”, para descrever esse segundo sentido da palavra, pois em um cenário onde a ação hegemônica gera desenvolvimento dos demais Estados, a competição pelo poder tende a crescer, enfraquecendo o poder do Estado hegemônico. O autor salienta que: “esses dois tipos de liderança podem coexistir, ao menos por algum tempo. Mas só a liderança no primeiro sentido define uma situação como hegemônica.”³⁷

O segundo problema que provém de retrair, no sentido inverso, o processo mental gramsciano refere-se ao fato de que a natureza complexa do SI torna mais difícil não apenas um Estado de fato representar um interesse geral, mas também definir qual seria esse interesse. Arrighi pondera que o Estado busca o bem nacional, e que ao aumentar seu poder no Sistema Internacional, de fato busca interesse geral nesse âmbito. Porém, o poder não pode aumentar para o sistema de estados como todo, apenas para um grupo particular de nações em detrimento de outras, mas nesse caso o poder seria regional ou de coalizão, e não hegemônico.³⁸

Ou seja, ao passo que quando analisamos o contexto interno é difícil - porém possível - entender como um grupo específico pode representar o interesse da maioria da população, quando trazemos a ideia de consenso para um contexto internacional, o cenário se torna consideravelmente mais complexo,

³⁵ “... a supremacia de um grupo social se manifesta de duas maneiras, como ‘dominação’ e como ‘liderança intelectual e moral’ GRAMSCI, Antonio. O “Risorgimento”: Notas sobre o surgimento da Itália p. 62-63.

³⁶ ARRIGHI, Giovanni. “O Longo Século XX” p.29

³⁷ Ibid.

³⁸ Ibid.

tornando-se complicado definir como uma nação representa de fato, não apenas de retórica, os interesses de uma maioria no sistema de estados.

Sendo assim, é apenas possível que um Estado se torne hegemônico quando a busca do poder não é o único objetivo da ação estatal no SI, sendo essa parte de uma estratégia de maximização do poder perante os cidadãos de maneira que a nação esteja apta a:

... alegar, com credibilidade, que é a força motriz de uma expansão geral do poder *coletivo* dos governantes perante os indivíduos. Ou, inversamente, pode tornar-se mundialmente hegemônico por ser capaz de afirmar, com credibilidade, que a expansão de seu poder em relação a um ou até a todos os outros Estados é do interesse geral dos cidadãos.³⁹

No sistema de nações soberanas, Arrighi afirma que esse tipo de afirmação têm mais chances de ser verdade quando em situação de caos sistêmico. A anarquia, característica intrínseca ao Sistema Internacional, não sugere necessariamente caos sistêmico, e sim que não há um governo central. O caos se dá quando aumenta a competição e a escalada de conflito gera total falta de organização, crescendo assim a demanda por ordem pelos governantes e governados. Dessa forma, “qualquer estado ou grupo de estados que esteja em condições de atender a essa demanda sistêmica de ordem têm a oportunidade de se tornar mundialmente hegemônico.”⁴⁰

A dinâmica de competição interestatal influencia diretamente a dinâmica do sistema de estados, especialmente quando se tratando de modo de acumulação. Do ponto de vista do objetivo, Arrighi pontua que a razão de ser do Estado é maximizar seu poder, mas que a “lógica do poder” varia das potências capitalistas para as territorialistas. Capitalismo versus territorialismo, segundo o autor, é a dialética que têm caracterizado o relacionamento interestatal durante a modernidade capitalista.⁴¹

A lógica de poder capitalista é caracterizada pelo acúmulo de capital como objetivo final da ação estatal, sendo a expansão territorial um meio de maximizar o acúmulo de capital. As potências territorialistas, por outro lado, têm por objetivo final a expansão territorial, de maneira que o acúmulo de capital é apenas um meio para este fim.⁴² Arrighi ainda afirma que o fato de o país ser territorialista ou capitalista não é determinante, ou relevante, no que tange ao nível de coerção do qual determinado governo se utilizará para manter o poder.

A exemplo disso, o autor cita a República veneziana, que ao mesmo tempo que encarnava a lógica de poder capitalista, teve uma formação estatal fortemente coercitiva.⁴³ Portanto, a antinomia entre capitalismo e territorialismo representa diferentes estratégias de formação do Estado do ponto de vista das

³⁹ Ibid. p.29, 30.

⁴⁰ ARRIGHI, Giovanni. “O Longo Século XX” p.30.

⁴¹ Ibid. p. 33, 34.

⁴² Ibid. p.33.

⁴³ Ibid. p. 34.

prioridades, implicando no aspecto inovador do sistema de cidades estado do qual Veneza fazia parte, e da formação de seu Estado: a intensidade com a qual foi orientado para a acumulação de capital em detrimento da incorporação de territórios. Diz o autor:

O aspecto realmente inovador do processo de formação do Estado veneziano e do sistema de cidades estado a que Veneza pertencia não foi com que intensidade esse processo dependeu da coerção, mas com que intensidade ele se orientou para a acumulação de capital, e não para a incorporação de territórios e populações.⁴⁴

Durante a evolução do moderno sistema de estados, a Europa exerceu papel fundamental como expressão do espírito territorialista com as grandes navegações. A certa altura, praticamente metade do globo era dominada por nações europeias. Impulsionados pela necessidade de buscar recursos na Ásia e África, e pouco mais tarde nas Américas, os países europeus se engajaram em uma verdadeira corrida pela conquista do novo mundo, e isso teve consequências diretas na formação e caracterização do moderno sistema de estados, bem como sua estrutura de poder.⁴⁵

Segundo Arrighi, a Europa foi bem sucedida nessa empreitada não por superioridade técnica em relação a outras potências orientais, como a China, “sede do império territorialista mais desenvolvido e mais bem sucedido”,⁴⁶ mas porque o ocidente tinha muito mais a ganhar com a expansão para o oriente do que o contrário. A China poderia ter “descoberto” as Américas anos antes das grandes embarcações europeias, porém os recursos que poderiam ser obtidos de uma exploração nesse caso seriam inferiores aos ganhos e riscos tomados, de maneira que a China decidiu por recolher suas frotas e restringir o comércio com o mundo exterior.⁴⁷

Esse cálculo de riscos e gastos versus ganhos explica como e porque os países europeus não apenas lideraram as grandes navegações expandindo desenfreadamente seu domínio, mas também porque não foram impedidos implacavelmente pelo oriente: o relacionamento com o oriente tinha muito a oferecer aos europeus, ao passo que não havia muito no Ocidente que pudesse interessar ao Oriente. Diz Arrighi que “não havia nenhum tesouro para recuperar no Ocidente.”⁴⁸

Arrighi chega à conclusão aqui de que a China agiu de maneira muito estratégica, não incorrendo no mesmo erro de expansão desenfreada que tantas potências territorialistas ocidentais cometeram levando ao seu declínio. Isso mostra que mesmo uma lógica de poder territorialista não implica necessariamente busca irrestrita e irracional por expansão territorial, pelo contrário, algumas vezes essa lógica de poder significa que ações precisam ser

⁴⁴ Ibid.

⁴⁵ ARRIGHI, Giovanni. “O Longo Século XX” p. 34 - 36.

⁴⁶ Ibid.

⁴⁷ Ibid.

⁴⁸ Ibid. p. 35

tomadas justamente para evitar perda de soberania por uso irresponsável de recursos. Nesse sentido, ele afirma que

O fato de tal controle ser buscado como um fim em si não significa que sua expansão não esteja sujeita a “limites utilitários definidos”. Tampouco significa que a expansão seja irrefletidamente realizada além do ponto em que seus benefícios projetados, em termos de poder, são negativos ou positivos, mas insuficientes para justificar os riscos implicados num ou noutro tipo de “hiperexpansionismo imperial”.⁴⁹

Analisando os aspectos do moderno sistema de estados, pode-se concluir que a gestão capitalista do estado e da guerra tende a ter governantes com maiores oportunidades e motivações mais fortes para fomentar o desenvolvimento. Maiores oportunidades por conta das redes diplomáticas construídas com base nas redes de comércio, e motivações mais fortes porque a necessidade de administração do equilíbrio de poder para economia na gestão do Estado e da guerra era mais facilmente viabilizada com o maior conhecimento das ambições e possibilidades dos governantes.⁵⁰

São quatro aspectos do moderno sistema interestatal, prefigurados no subsistema de cidades-estado italiano, a que Arrighi se refere. Primeiro, esse subsistema foi essencialmente capitalista, sendo que Veneza, o Estado mais forte, foi o próprio protótipo de Estado capitalista, que mais tarde seria tanto um exemplo perfeito quanto modelo para exemplos futuros.⁵¹ O segundo aspecto é a importância do equilíbrio de poder - e de se ter forte influência sobre ele - entre as autoridades centrais (papa e imperador), entre as próprias cidades-estado, e o equilíbrio entre as dinastias da Europa Ocidental, que evitou que a ascensão da lógica capitalista fosse impossibilitada pela lógica territorialista. O terceiro aspecto foi o desenvolvimento de relações de assalariamento que permitiu o auto custeamento das guerras, uma vez que as despesas com proteção eram transformadas em receita quando os soldados estrangeiros contratados gastavam seu soldo, favorecendo o aumento da economia. O último aspecto citado por Arrighi é a construção de “vastas redes de diplomacia com sedes permanentes”,⁵² que permitia monitoração das decisões e capacidades de outros governantes, essencial à manipulação do equilíbrio de poder, bem como a redução dos custos da guerra.⁵³

Portanto, a acumulação de capital proveniente do comércio a longa distância e das altas finanças, a administração do equilíbrio do poder, a comercialização da guerra e o desenvolvimento da diplomacia residente complementaram-se mutuamente e, durante um século ou mais, promoveram uma extraordinária concentração de riqueza e poder nas mãos das oligarquias que dominavam as cidades-Estados do norte da Itália.⁵⁴

⁴⁹ Ibid. p. 36

⁵⁰ ARRIGHI, Giovanni. “O Longo Século XX” p.39.

⁵¹ Ibid. p. 37.

⁵² Ibid. p. 39.

⁵³ Ibid. p.36 - 40

⁵⁴ ARRIGHI, Giovanni. “O Longo Século XX” p.39.

Diante desta complexa estruturação, que se torna mais complexa ainda após o fim da Segunda Guerra Mundial, podemos entender as condições nas quais uma nação cresce em influência a ponto de se tornar um poder indelével.

3. A INDÚSTRIA CULTURAL

A superestrutura assume importante papel na formação de uma hegemonia, e a análise do desenvolvimento da superestrutura capitalista e de seu funcionamento é chave no entendimento do funcionamento da dinâmica de poder durante a Guerra Fria. Com o advento dos meios de comunicação em massa no século XX, o fluxo de informações aumenta consideravelmente ao longo de cada década, modificando a relação da sociedade com a produção cultural e ideológica. Uma das vertentes de pensamento que se debruça sobre como a sociedade interage com a massificação da cultura é a Escola de Frankfurt.

Theodore Adorno e Max Horkheimer, teóricos da Escola de Frankfurt, desenvolveram uma teoria crítica a respeito da Indústria Cultural, que se refere à mercantilização de manifestações culturais e do entretenimento (como o cinema, o rádio, a televisão, os jornais e as revistas) por intermédio de sua incorporação à dinâmica industrial de produção, visando acúmulo de capital e fornecendo mecanismos de controle social. A conversão das manifestações sociais de cultura em empresas capitalistas de entretenimento teriam por consequência a padronização das formas culturais, debilitando a capacidade de cada indivíduo de pensar e agir com autonomia no que Adorno chama de “atrofia da imaginação e da espontaneidade”⁵⁵. A análise das principais características da Indústria Cultural, e da intencionalidade de seus dirigentes, será uma das ferramentas por meio das quais será possível compreender a Guerra Fria como uma guerra ideológica.

A Indústria Cultural vem da construção de um sistema onde a cultura passa a ser mercantilizada esquematicamente e em larga escala. À semelhança de uma fábrica, na Indústria Cultural a padronização é priorizada em detrimento de expressões de originalidade, e a racionalidade técnica empregada a cada produto assume de maneira eficaz o papel de homogeneizar e hierarquizar o público à qual o produto é destinado. Portanto, não é possível afirmar que se trata simplesmente de uma cultura de massa, já que esta se insere na dinâmica industrial de produção e assim “a cultura contemporânea a tudo confere um ar de semelhança”.⁵⁶ Mais do que esse tom de semelhança, os autores afirmam que “toda a cultura de massas em sistema de economia concentrada é idêntica, e o seu esqueleto, a armadura conceptual daquela, começa a delinear-se.”⁵⁷

A alta demanda por cada mercadoria cultural justificaria, para os empresários, sua planificação. Em “Indústria Cultural e Sociedade” Adorno descreve essa dinâmica como um “círculo de manipulações” em que a racionalidade técnica (da própria dominação) adquire grande poder sobre a sociedade, sendo assim

⁵⁵ ADORNO, Theodor W. Indústria cultural e sociedade. p. 10

⁵⁶ ADORNO, Theodor W. Indústria cultural e sociedade. p.5

⁵⁷ Ibid.

a expressão da própria dominação de uma classe sobre outras.⁵⁸ A padronização das formas culturais é hierarquizada de acordo com o preço, garantindo que cada classe socioeconômica seja exposta ao produto cultural adequado:

Distinções enfáticas, como entre filmes de classe A e B, ou entre histórias em revistas a preços diversificados, não são tão fundadas na realidade, quanto, antes, servem para classificar e organizar os consumidores a fim de padronizá-los.⁵⁹

Dessa forma, Adorno sentencia que a espontaneidade do comportamento de cada indivíduo é podada segundo seu nível social, dirigindo-se à categoria de produtos de massa que lhe é destinada de acordo com a determinação de índices estatísticos.⁶⁰ A individualidade, criatividade e autenticidade são expurgadas do âmbito cultural. Os filmes, programas de rádio e revistas expõem os grupos de consumidores aos mesmos produtos, à mesma “receita”, ilustrando o mundo de maneira a ensinar à população como agir e responder a determinados estímulos, de forma que “o recurso aos desejos espontâneos do público torna-se um pretexto inconsistente”,⁶¹ pois ao passo que é necessário que haja aceitação geral para que o lucro dos produtores seja alto, o objetivo da cada produto advindo da Indústria Cultural não é atender às necessidades culturais de seus consumidores, e sim aos interesses da própria indústria e de seus dirigentes.

Cada estímulo é projetado a fim de que a tendência social objetiva traduza a intenção subjetiva dos setores proeminentes da indústria (petróleo, aço, química, eletricidade), em face dos quais o monopólio cultural é absolutamente dependente e portanto deve satisfazer as demandas que vem dos dirigentes desses setores. Adorno dá exemplos dessa dependência citando a relação entre a sociedade radiofônica e a indústria elétrica, entre cinema e bancos, que interagem em uma dinâmica de interesse e interdependência (assimétrica).⁶²

Ao não contemplar uma necessidade cultural orgânica das massas, e sim a fabricação de necessidades que estejam de encontro com a agenda de seus líderes, o padrão estabelecido pela Indústria Cultural desvincula a manifestação artística da expressão espontânea do indivíduo, de maneira que este último assume, para Adorno, a condição de objeto da manifestação cultural, e não mais o seu sujeito. A partir da manipulação dos sentidos, emoções e desejos a Indústria Cultural passa a sujeitar os indivíduos aos mesmos programas, filmes e músicas tornando-os iguais. Aqui, toda manifestação particular é guiada e absorvida para que se adeque aos padrões pré estabelecidos.⁶³ Naturalmente, o padrão pré estabelecido aqui não nasce de maneira aleatória, ou apenas a partir de um desejo desenfreado por lucro

⁵⁸ ADORNO, Theodor W. Indústria cultural e sociedade. p. 6

⁵⁹ Ibid. p.7

⁶⁰ Ibid.

⁶¹ Ibid.

⁶² ADORNO, Theodor W. Indústria cultural e sociedade. p. 7.

⁶³ Ibid. p. 6.

(mesmo que este seja o maior incentivo à continuidade da indústria), mas sim da necessidade de preservação do *status quo* e interesses supracitados, em que as agências da indústria se valem da tendência social à irracionalidade (ironicamente, apesar da racionalização crescente) para impor a planificação da sociedade. Adorno afirma que essa tendência à irracionalidade “transforma-se na intencionalidade astuta”⁶⁴ das agências da indústria. Assim, o padrão se torna a lei da Indústria Cultural.

O padrão é forjado a partir da pretensa representação da realidade, já ensaiada mesmo antes do nascimento da Indústria Cultural por meio da obra de arte:

Essa promessa da obra de arte de fundar a verdade pela inserção da figura nas formas socialmente transmitidas é ao mesmo tempo necessária e hipócrita. Ela coloca como absolutas as formas reais do existente, pretendendo antecipar seu cumprimento por meio dos derivados estéticos. Nesse sentido, a pretensão da arte é, de fato, sempre ideologia.⁶⁵

As grandes obras de arte sempre surgem do confronto com o estilo para encontrar uma expressão real de seu sofrimento, enquanto as obras medíocres escondem-se debaixo do alibi da identidade para assemelhar-se ao estilo. A indústria cultural, igualmente à obra medíocre, é reduzida ao puro estilo, absolutizando a imitação. Essa redução deixa claro o objetivo de se manter a hierarquia social, uma vez que a própria denominação da arte como cultural já é, implicitamente, realizar seu enquadramento, classificação e administração industrializada. Esta última subordina igualmente a todos, ocupando a cada momento (da entrada na fábrica até a volta para casa) seus sentidos com o ritmo dos processos de trabalho que eles próprios alimentam. Os indivíduos que fazem parte desse contexto não têm opção senão se inserir, tendo suas diferenças registradas e adequadas pela Indústria Cultural. Há, teoricamente, liberdade para que essas diferenças nasçam, sendo que não são feitas ameaças à vida ou integridade material do subordinado por seu patrão. Contudo, tal liberdade se prova ilusória ou limitada, pois aquele que não se adapta é isolado e massacrado pela impotência econômica.⁶⁶

Assim, cada diferença, mudança e tudo que ainda não tenha sido experimentado, na cultura de massa é estrategicamente rejeitado, considerado risco inútil. Ainda assim, se fala constantemente em inovação e novidade, no contínuo fluir da máquina cultural, que ao apresentar o paradoxo daquilo que é ao mesmo tempo nunca visto e absolutamente familiar alimenta o próprio fluxo e gira em torno de seu próprio eixo.⁶⁷

O constante fluir, essa busca constante pela novidade e inovação que manterá seu público interessado e condicionado, é a expressão do triunfo do ritmo de produção. É a mudança necessária para que tudo permaneça como está, sem que possa surgir qualquer inovação que nele não se enquadre. A ilustração

⁶⁴ Ibid. p. 5.

⁶⁵ Ibid. p. 8

⁶⁶ ADORNO, Theodor W. Indústria cultural e sociedade. p. 8-17.

⁶⁷ ADORNO, Theodor W. Indústria cultural e sociedade. p. 16.

trazida por Adorno a esse respeito é a do mundo das ideias de Platão, onde todo catálogo de bens culturais que um dia existirão já foram inscritos no céu da cultura e já foram fixadas de maneira imutável.⁶⁸ Sempre que um comportamento ou ideologia cresce em oposição à esse sistema de ideias definidas e engessadas, ou ele é exterminado e excluído ou logo é absorvido pela indústria:

Hoje mais do que nunca, a antítese deixa-se conciliar, acolhendo a arte leve na séria e vice-versa. É justamente isso que a indústria cultural procura fazer. (...) a novidade consiste em que os elementos inconciliáveis da cultura, arte e divertimento, sejam reduzidos a um falso denominador comum, a totalidade da indústria cultural. Esta consiste na repetição. (...) Em virtude do interesse de inumeráveis consumidores, tudo é levado para a técnica, e não para os conteúdos rigidamente repetidos, intimamente esvaziados e já meio abandonados. O poder social adorado pelos espectadores exprime-se de modo mais válido na onipresença do estereótipo realizado e imposto pela técnica do que pelas ideologias velhas e antiquadas, às quais os efêmeros conteúdos devem-se ajustar.⁶⁹

É, portanto, o ajuste de novas técnicas cada vez mais sofisticadas às ideologias antigas que permite que cada novo conteúdo surja para o público como inédito sem que a supervalorização da técnica signifique, na prática, que ideologias não condizentes com o interesse da elite industrial possam se infiltrar em suas “criações”. A massa passa a rejeitar aquilo que não se enquadra na fórmula pré estabelecida pelos estereótipos em uma inércia condicionada. Para que tal apatia seja alcançada, o divertimento é integrado à Indústria Cultural.

O *amusement* é considerado aqui um prolongamento do trabalho, que seria procurado por aqueles que são sujeitos à mecanização do trabalho com o objetivo de conservar sua submissão a esse sistema. O entretenimento é instrumentalizado em diversos níveis: no adestramento do todo social que deve aprender como se portar; na anestesia do trabalhador para que possa suportar o ritmo do trabalho e se naturalizar com a violência do sistema; na manipulação dos desejos do público; na criação da ilusão da oportunidade; e por fim na negação do pensamento e contenção de instintos revolucionários.

A ideologia na indústria cultural é difundida a partir da reprodução repetida de cenas verossímeis em que a sugestão do que cada tipo social representa, de qual é seu papel na sociedade e o que a ele cabe nesse sistema serve aos objetivos da indústria. Adorno afirma que o filme, por exemplo, "exercita as próprias vítimas em identificá-lo com a realidade".⁷⁰

Todo conteúdo da indústria cultural prepara o trabalhador para aquilo que precisará suportar na fábrica ou no escritório, como a “continuação do espetáculo que acabou de ver”.⁷¹ De um lado, distrai o trabalhador de sua luta

⁶⁸ Ibid. p. 17

⁶⁹ Ibid p. 17-18.

⁷⁰ ADORNO, Theodor W. Indústria cultural e sociedade. p. 10

⁷¹ Ibid

diária, por outro, mostra como a realidade supostamente funciona e justifica a violência contra ele infligida como sendo natural, parte de como as coisas simplesmente são.

O divertimento é, portanto, um prolongamento do trabalho procurado por aqueles que são sujeitos à sua mecanização conservando sua submissão a esse sistema. Assim, a Indústria Cultural apresenta uma série de protocolos a serem seguidos, definindo irrefutavelmente a própria realidade. Nesse contexto, a ideologia é a sugestão de uma interpretação falaciosa da realidade, que apesar de implícita é inculcada em cada nível do relacionamento social.⁷²

A exemplo disso, Adorno afirma:

“A indústria cultural tem a tendência de se converter em um conjunto de protocolos, e, por essa mesma razão, de se tornar o irrefutável profeta do existente. (...) A ideologia cinde-se entre a fotografia da realidade bruta e a pura mentira do seu significado, que não é formulada explicitamente, mas sugerida e inculcada.”⁷³

Para que se possa fugir do processo de trabalho na fábrica ou no escritório, o indivíduo se adequa a ele no ócio. Toda diversão exige que, por conta do cansaço e enfado, o prazer não demande esforço algum, daí vem a necessidade de que o entretenimento não ultrapasse o limite das associações habituais.⁷⁴ Além de habituar o indivíduo ao ritmo de trabalho, o *amusement* também têm o poder de acomodá-lo na violência da realidade. Adorno traz o exemplo dos desenhos animados para ilustrar esse processo dizendo que:

“Se os desenhos animados têm outro efeito além de habituar os sentidos a um novo ritmo, é o de martelar em todos os cérebros a antiga verdade de que o mau trato contínuo, o esfacelamento de toda resistência individual, é a condição da vida nesta sociedade. Pato Donald mostra nos desenhos animados como os infelizes são espancados na realidade, para que os espectadores se habituem com o procedimento. (...) O prazer da violência contra o personagem transforma-se em violência contra o espectador, o divertimento converte-se em tensão.”⁷⁵

Adorno continua dizendo que, ao mesmo tempo que a busca pelo prazer e diversão é uma das coisas pelas quais a Indústria Cultural se vangloria, o condicionamento ao ritmo imposto ao seu objeto é tamanho que o pretexto do divertimento se mostra duvidoso.

A partir da apatia do público é possível realizar manipular seus desejos, produzir necessidades e guiá-los na busca por suas vontades e aceitação da parte que lhe cabe de toda a riqueza que existe no mundo pela conformidade com a possibilidade. O autor cita o mito de tântalo para ilustrar a manipulação dos desejos da massa. Tântalo, como punição por seus crimes hediondos, é sentenciado a passar a eternidade com sede e fome, sempre perto de belas

⁷² Ibid p. 19-28.

⁷³ Ibid p. 27, 28.

⁷⁴ Ibid p. 19.

⁷⁵ ADORNO, Theodor W. Indústria cultural e sociedade. p. 20.

árvores frutíferas e fontes de água, mas nunca capaz de alcançar o objeto de seu desejo.

Da mesma maneira, por intermédio dos meios de comunicação em massa é veiculada uma realidade que atrai seu interlocutor, estimulando com a exposição de seus objetos de desejo e necessidade sua busca por riqueza e até sua lascívia, não obstante os anseios da grande massa nunca são completamente sanados, por isso chega-se à conclusão de que “A indústria cultural continuamente priva seus consumidores do que continuamente lhes promete”.⁷⁶

Adorno assevera que a narrativa em filmes é forjada de tal maneira a criar a ilusão, para as massas, de que podem se identificar com o milionário, e com tantos outros tipos sociais ideais que têm um espaço na história, dando a falsa sensação de representatividade e de possibilidades esplêndidas, ainda que a probabilidade seja baixíssima. Sabendo da baixa probabilidade de ser ele próprio a ascender socialmente, o trabalhador se resigna a conviver com apenas a possibilidade de tornar-se algo mais e alegrar-se com o sucesso daqueles que o logram: “Ao mesmo tempo que a indústria cultural convida a uma identificação ingênua, logo e prontamente ela é desmentida.”⁷⁷ Aqui o autor infere que a apresentação de tipos sociais ideais coloca cada indivíduo na posição de coisa dispensável, que se adequa a um padrão e poderia ser facilmente substituído por outro exemplar.

“Divertir-se significa que não devemos pensar, que devemos esquecer a dor, mesmo onde ela se mostra”.⁷⁸ Cada indivíduo deve enquadrar-se em um tipo ideal e a diversão presume o ócio para alívio do ritmo de trabalho, então a diversão apenas é possível se o indivíduo se privar do pensamento e da reflexão do processo social como todo: ela é fuga, não da realidade em si, mas da resistência ao padrão prescrito.

Enquanto a liberdade é formalmente garantida, todos estão inseridos em um sistema de instituições complexo que deixam pouco espaço para o livre pensar e o condicionam a abrir mão desse direito “voluntariamente”. As instituições e relações estabelecidas nesse sistema formam um “instrumento hipersensível de controle social”.⁷⁹ Assim, a cultura industrializada contribui não apenas para domar instintos revolucionários, mas também para ensinar às massas a tolerar viver em condições desumanas sem sequer refletir a respeito. E quanto mais claro é o interesse dos dirigentes da indústria, com mais brutalidade e eficiência podem agir no esforço de produzir, guiar e disciplinar as necessidades da sociedade, moldando os comportamentos, as mentalidades e a imagem da própria realidade de acordo com seu interesse.⁸⁰

⁷⁶ Ibid.

⁷⁷ Ibid. p. 26.

⁷⁸ Ibid. p.25.

⁷⁹ ADORNO, Theodor W. Indústria cultural e sociedade. p. 29.

⁸⁰ Ibid. p. 25-32.

Essa manipulação acontece em muitos níveis do relacionamento social, não apenas na esfera da cultura, e é sustentada pela propaganda. Adorno afirma que a propaganda é o que sustenta a indústria cultural, para ele a propaganda em si têm tanto o objetivo quanto o poder de mostrar a grandeza industrial, além de financiar os aparatos ideológicos do capital e, por isso, “técnica e economicamente, propaganda e indústria cultural mostram-se fundidas”⁸¹ e em ambas a técnica é psicotécnica, ou seja, a técnica do manejo dos homens.

Esse aprisionamento da consciência e a inacessibilidade à educação inviabiliza a formação de uma expressão cultural e espiritual autêntica, aqui a ideologia tem a função de desviar a atenção da sociedade da dominação de classes e da violência intrínseca ao sistema. Dessa forma, pouco importa o conteúdo ideológico específico, desde que eles cumpram sua função de preencher o “vácuo da consciência expropriada”,⁸² de forma que a doutrina ideológica que um filme apresenta é menos relevante do que o fato de que, após assistirem o filme, devem interessar-se mais pelas fofocas que envolvem o elenco.⁸³ Adorno conclui que:

“A cultura tornou-se ideológica não só como a quintessência das manifestações subjetivamente elaboradas pelo espírito objetivo, mas, em maior medida, também como esfera da vida privada. Esta esconde, sob a aparência de importância e autonomia, o fato de que é mantida apenas como apêndice do processo social. A vida se transforma em ideologia da reificação (...)”⁸⁴

Quanto à crítica cultural, o autor afirma que seu papel é o de identificar nos fenômenos culturais quais elementos da sociedade são manifestos mediante os quais os interesses das elites são concretizados.⁸⁵ Para a libertação da consciência individual e social, é necessário que se entenda a totalidade do processo social, e esse processo passa necessariamente pela revisão do funcionamento da própria sociedade, das relações de poder e dos conceitos pré concebidos, pois a Indústria Cultural controla os aparelhos ideológicos do capital e, retomando Gramsci, é neles que se manifestam os primeiros sintomas da crise de uma hegemonia: quando a falácia do bem-estar geral se torna completa e evidente e o consenso de uma sociedade começa a falhar.⁸⁶ A sociedade norte americana foi onde a Indústria Cultural encontrou terreno mais fértil, desde seu nascimento. Durante boa parte do século XX é possível acompanhar o crescimento da indústria estadunidense de mãos dadas com o avanço do capitalismo pelo mundo. A partir da concepção de Adorno de Indústria cultural, também é possível observar a dinâmica de disputa por consenso da Guerra Fria como uma guerra cultural e os movimentos de contracultura que nasceram no período não como fenômenos pontuais, mas cujo impacto faz parte de uma processualidade histórica de longa duração.

⁸¹ Ibid. p. 41

⁸² Ibid. p. 56.

⁸³ Ibid.

⁸⁴ Ibid. p. 56,57.

⁸⁵ ADORNO, Theodor W. Indústria cultural e sociedade. p. 56

⁸⁶ ARRIGHI, Giovanni. O Longo Século XX. p. 29.

4. A GUERRA FRIA

A Guerra Fria foi um conflito que marcou mudanças profundas nas bases das Relações Internacionais. Os eventos que se sucederam durante o período foram parte de uma série de fenômenos em momentos de tensão e distensão que contribuíram para a configuração de relações que se desdobram até hoje e posicionamento das forças que atuam no Sistema Internacional. Denominada como uma guerra “fria” devido ao seu caráter de conflitos indiretos, esteve longe de não envolver tensão bélica ou conflitos indiretos travados em áreas geoestratégicas e foi o período de maior retesamento nas relações interestatais e, provavelmente, nas relações humanas, sob a sombra da possibilidade de aniquilação total da vida na terra no caso de deflagração de uma guerra nuclear.

A Guerra Fria se estende, aproximadamente, do fim da Segunda Guerra Mundial até a dissolução da União Soviética em 1991 em um conflito entre Estados Unidos e União Soviética. Quanto à seu início exato, contudo, não há consenso na historiografia especializada, havendo ao menos três vias possíveis de pensamento. Uma delas seria de que o início da Guerra Fria se deu em agosto de 1945, com o bombardeio em Hiroshima e Nagasaki, que muito mais do que derrotar o Japão (já militarmente esgotado) foi uma demonstração de poder que daria peso à vocalização de interesses dos Estados Unidos em negociações subsequentes, tendo como desfecho a partilha geopolítica do mundo ainda em 1945. A segunda possibilidade de interpretação do início do conflito bipolar seria em 1949, com a ratificação da divisão da Alemanha após demonstração russa de poder bélico nuclear equivalente ao norte-americano, explicitando a existência de dois blocos antagônicos. Uma terceira via de pensamento entende o início da Guerra Fria em um período anterior ao fim da Segunda Guerra, em abril de 1945, quando as forças americanas e soviéticas em demonstração mundial da vitória dos aliados se encontraram às margens do rio Elba, vindo do ocidente o bloco capitalista liderado por EUA e Grã Bretanha, e do Oriente (após derrotar as forças nazistas em Stalingrado, Moscou e Leningrado) a União Soviética a frente do bloco socialista. Esse episódio já teria prefigurado o *front* ideológico que seria uma das bases do conflito bipolar subsequente.⁸⁷

Uma abordagem sob o prisma dos processos históricos de longa duração de Fernand Braudel,⁸⁸ permite análise da Guerra Fria em seus principais marcos como parte de uma totalidade em movimento, ao invés de a partir do determinismo de fatos-acontecimentos, em que os momentos históricos se sobrepõe, em um encadeamento de rupturas e permanências, em que a estrutura de cada bloco histórico traz em si algo do período anterior e deixará

⁸⁷ COGGIOLA, Osvaldo; ZAGNI, Rodrigo Medina. Entre a Glória e o Pesadelo: A Era de Ouro do Capital e a Guerra Fria. p.10-14.

⁸⁸ BRAUDEL, Fernand. Escritos sobre a História. Lisboa: Perspectiva, 1992. p. 41-78.

de herança, em algum nível, suas características e contradições para o bloco ulterior.

Quanto aos atores envolvidos, a Guerra Fria movimentou o todo do Sistema Internacional, ao que constituiu uma ameaça à toda vida na terra, não apenas às nações que tinham mais poder de movimentação no tabuleiro político mundial. O embate que se deu no *front* ideológico entre capitalismo e socialismo representava, respectivamente, os Estados Unidos seguidos pela Grã Bretanha e a União Soviética. A luta, que se desenrolou em diversas camadas do relacionamento entre as potências, era pela liderança do globo. Ao vencedor, seria dado o direito de configurar à sua imagem a dinâmica das Relações Internacionais e liderar a nova arquitetura do sistema de Estados. Um dos fatores que tornava o conflito tão sensível é o fato de que socialismo e capitalismo não apenas são diferentes entre si, em funcionamento e valores, mas mutuamente excludentes, ao passo que as teorias socialistas nascem explicitamente contra o modelo de democracia liberal capitalista e têm por objetivo liquidá-la.

4.1. Mundo Bipolar: Da Coexistência Pacífica ao Colapso da União Soviética

Independente do momento exato de início desse conflito de largas proporções, fato é que as tensões e desconfortos que borbulhavam no mundo desde o processo de desfecho da Segunda Guerra podem ser divididos em algumas etapas e marcos principais que delinearão os contornos principais da nova configuração de forças do Sistema Internacional, passando pela divisão da Alemanha Ocidental e Oriental, seguindo pelo período de coexistência pacífica, que se desenrolou na Crise dos Mísseis de Cuba, dando início ao período de distensão da *détente*, pela retomada das hostilidades na Segunda Guerra Fria em 1979 e culminando no governo de Mikhail Gorbatchov e desmanche da União Soviética entre 1989 e 1991.

Ainda na primeira metade do século XX, ao final da Segunda Guerra, estão em curso profundas mudanças no cenário internacional causadas pelas duas guerras mundiais. As bases da nova estrutura eram erigidas a partir da formação de novas instituições como as resultantes dos acordos de Bretton Woods:⁸⁹ Banco Mundial e o Fundo Monetário Internacional (FMI). A Organização das Nações Unidas (ONU) também foi um marco importante, que junto das outras instituições atribuía à nova ordem um caráter multilateral às relações econômicas. Em Bretton Woods, são criadas também as novas regras das relações econômicas e as bases de uma economia mundial baseada no dólar e liderada pelos Estados Unidos. Todas essas instituições nas quais o período da Guerra Fria foi baseado foram criadas também a partir do medo de

⁸⁹ Essas instituições e sistema acordado em Bretton Wood foram essenciais para o avanço do capitalismo no mundo e possibilitaram, inclusive, o financiamento de pesquisa em tecnologia que aumentaria a capacidade de defesa dos EUA. COGGIOLA, Osvaldo; ZAGNI, Rodrigo Medina. Entre a Glória e o Pesadelo: A Era de Ouro do Capital e a Guerra Fria. p. 65.

um novo levante germânico, sendo guiadas no sentido de evitar que tal confronto voltasse a ocorrer na Europa.⁹⁰ Enquanto o medo de que algo da proporção da Segunda Guerra acontecesse novamente a partir da insurgência alemã tornava fundamental que as forças se organizassem a fim de que isso nunca mais se repetisse, a parceria com a União soviética era uma “aliança frágil”,⁹¹ viabilizada apenas pela necessidade de derrotar o Eixo, deixa de fazer sentido e a contenção do avanço soviético se faz imperativa. Uma vez aniquilado o inimigo em comum, cada lado se voltava contra o outro, com a certeza de quem era o novo inimigo a ser contido. Começa assim, o embate da Guerra Fria.

A arquitetura desse embate começa a se esboçar com mais clareza ainda em 1942 com o Projeto Manhattan, que intentou, com sucesso, a criação da bomba atômica. A demonstração de superioridade militar sem precedentes com o bombardeio de Hiroshima e Nagasaki que resulta da criação da bomba atômica delinea o que seria uma corrida armamentista intensa (que ao cabo seria um dos fatores determinantes na derrota soviética), muito característica da Guerra Fria, que daria o tom do conflito: possibilidade de destruição total do inimigo, de si mesmo e até de toda a vida no planeta.

Aqui o ser humano ultrapassa historicamente um limite: passa a deter poder de aniquilação total da própria espécie. Em agosto de 1949 a URSS faz seu primeiro teste nuclear bem sucedido, demonstrando possibilidade concreta de destruição mútua e de toda a civilização. A possibilidade de tal hecatombe alterava os ânimos e tornava todo o conflito muito mais sensível, não apenas para Estados Unidos e União Soviética, mas para o mundo todo, porém também impôs um paradoxo: não era possível aniquilar o inimigo sem que isso tivesse por consequência o próprio extermínio. Esse paradoxo permitiu que o antagonismo não escalasse para um conflito direto, sendo ele travado na esfera política, econômica, ideológica e em guerras no Terceiro Mundo.

Em 1947, os Estados Unidos instauram abertamente políticas de contenção do socialismo. O presidente fala abertamente no congresso sobre o “perigo vermelho” e define o socialismo soviético como algo que deve ser combatido em qualquer lugar do mundo fazendo uso, até, de uma “linguagem apocalíptica”.⁹² Esse é um importante ponto de guinada na política externa norte-americana, que anteriormente tinha o debate interno dividido entre isolacionismo e intervencionismo. Os isolacionistas defendiam a blindagem da potência dos problemas do mundo baseado na sua posição geo estratégica (cercada por oceano dos lados, com uma grande porção de terra onde era possível fazer manobras e se proteger de ataques vindos por terra ou mar). Enquanto o intervencionismo defendia que o país deveria usar de ingerência nos assuntos internacionais e liderar o sistema mundial. Com a Segunda

⁹⁰ HOWARD, Michael; Cit. por: JUDT, Tony. Pós-guerra: História da Europa desde 1945. Lisboa: Edições 70, 2009, p. 130.

⁹¹ MCMAHON, Robert. La Guerra Fría: Una Breve Introducción. p. 35-65.

⁹² SAUNDERS, Frances Stonor. Quem pagou a conta? A CIA na Guerra Fria da Cultura. Rio de Janeiro, São Paulo: Record, 2008. p. 40.

Guerra e o desenvolvimento de tecnologia capaz de viabilizar ataques aéreos com cada vez mais autonomia, precisão e vindo de longas distâncias, o discurso isolacionista perde força e se torna primordial a ação externa ativa para manutenção dos interesses internos dos EUA.

Conhecida como doutrina Truman, esse novo perfil de política externa norte-americana de intervenção em assuntos extra-continentais concernentes principalmente ao solo europeu tinha por base a contenção da ameaça comunista em qualquer parte do globo, tendo como resultado um aumento no volume de tensões internacionais que poderiam (e iriam) desdobrar-se em guerras pelo globo.

Em outubro de 1949, mesmo ano da criação da OTAN em abril e dos primeiros testes de armamento nuclear russos bem-sucedidos, também aconteceu a Revolução da China, com a ascensão do Partido Comunista Chinês e de Mao Tsé Tung como líder da nação. A revolução na China leva a Guerra Fria para a Ásia, uma vez que o comunismo havia alcançado um império milenar de proporções colossais. Em junho de 1950 a Coreia do Norte invade a Coreia do Sul, mais próxima ainda ao Japão. O Japão, que após o fim da Segunda Guerra foi adicionado debaixo do guarda-chuva estratégico norte americano é um Estado tampão insular, muito sensível à manutenção da integridade territorial dos Estados Unidos e após a Revolução Chinesa, se torna uma prioridade para Washington. Com a invasão da Coreia do Sul, os EUA intervêm, levando inclusive o Japão para o esforço de guerra e tendo apoio da ONU. Ásia foi dividida em pró-soviética e pró-ocidente. A entrada da China para o bloco comunista foi uma vantagem, a princípio, mas também gerou desafios com a ruptura sino-soviética em 1968. Os dois países divergiam política e ideologicamente, o que se somava à disputas territoriais entre as duas nações.

A equiparação de forças após 1949 que impedia a eclosão da guerra fez com que os esforços da corrida fossem direcionados para a defesa, com a criação de tecnologias e métodos de detecção do ativamento de mísseis nucleares. Estados Unidos e União Soviética tecem alianças pelo mundo para ter vantagem e proteção do ponto de vista geoestratégico. Em abril de 1949 é criada a Organização Transcontinental do Atlântico Norte (OTAN) no mesmo ano da Revolução Chinesa e em que a URSS demonstra seu potencial nuclear. Inicialmente faziam parte Bélgica, França, Noruega, Canadá, Islândia, Países Baixos, Dinamarca, Portugal, Itália, Estados Unidos, Luxemburgo e Reino Unido, e aderindo mais Grécia e Turquia em 1952, Alemanha Ocidental em 1955 e Espanha em 1982. Apenas uma semana depois da entrada alemã na OTAN, a URSS movimentou suas peças no jogo internacional com a criação do Pacto de Varsóvia, em 1955, acordo militar entre os países do leste europeu: Hungria, Romênia, Alemanha Oriental, Albânia, Bulgária, Tchecoslováquia e Polônia, e a União das Repúblicas Socialistas Soviéticas (URSS).

A OTAN, quando relacionada com a Doutrina Truman e o Plano Marshall⁹³ (que Saunders afirma estarem em harmonia entre si), deixa ainda mais claro que o Plano Marshall, foi mais que um plano de auxílio e reconstrução da Europa por puro altruísmo norte-americano: antes, passa pela estratégia de fortalecimento de seus aliados para que, de maneira mais óbvia, possam oferecer auxílio significativo aumentando seu valor como membros da OTAN; por outro lado, os países, injetados de recursos norte-americanos, serviram como uma vitrine do melhor que o capitalismo tinha a oferecer. A Iniciativa do Plano Marshall foi acusada pela mídia soviética de ser apenas um ardil dos Estados Unidos para conseguir aumentar seu raio de ingerência cada vez mais.⁹⁴

Formadas oficialmente as alianças em cada bloco, seu antagonismo é ainda mais acentuado, gerando, nos anos subsequentes, uma disputa pelo lançamento de mísseis não-nucleares. A princípio os mísseis eram não nucleares por conta da barreira técnica de não ser possível transportar a bomba atômica (por conta de suas dimensões) sem ser facilmente detectado. Mas em outubro de 1957 é dado início à era dos novos mísseis de precisão pela URSS com o “*Sputnik-1*”, primeiro satélite artificial a entrar em órbita. Em novembro do mesmo ano o “*Sputnik-2*” é colocado em órbita levando em si o primeiro ser vivo a ir para o espaço, a cadela “Laika” (que a propósito permaneceu no espaço, para morrer, pois na época não havia como trazer o satélite de volta). A vantagem que este feito dava ao bloco soviético era imensa, pois mostrava que poderiam colocar em órbita não apenas cães, mas ogivas nucleares ao espaço. Os EUA respondem dois meses depois, no ano seguinte, anunciando a criação da NASA e lançando seu primeiro satélite, o “*explorer*”. A corrida armamentista também passou pela criação de submarinos capazes de carregar mísseis intercontinentais, o que só aumentou a preocupação dos outros atores internacionais e sua pressão sobre Estados Unidos e União Soviética. Ao passo que a guerra era inviável, sua ameaça era usada como meio de manipulação do jogo político internacional.⁹⁵

Para que as tecnologias de detecção e contra ataque lograssem evitar o ataque inimigo, era necessário um tempo de resposta. Por conta disso, a corrida armamentista também se desenrola em uma corrida espacial, em que cada país seria capaz de bombardear seu alvo da órbita da Terra, anulando a possibilidade de resposta. Também decorrente dessa necessidade de vantagem geoestratégica ocorreu a chamada Crise dos Mísseis de Cuba.

A Crise dos Mísseis de Cuba, como foi batizado o episódio pelos norte-americanos, Crise caribenha (para os russos) ou Crise de outubro (para os cubanos), foi um dos marcos mais emblemáticos desse período histórico. Foi uma tensão político-militar que compreendeu o período de 16 a 28 de outubro de 1962, e foi sem dúvida o momento de maior apreensão de toda a

⁹³ Plano de ajuda oferecido aos Estados Europeus para reconstrução no pós Segunda Guerra. SAUNDERS, Frances Stonor. Quem pagou a conta? A CIA na Guerra Fria da Cultura. p. 21-46.

⁹⁴ O Plano Marshall até chegou a ser oferecido para a URSS no que George Kennan classificou como uma oferta dissimulada, feita para ser rejeitada. Ibid.

⁹⁵ COGGIOLA, Osvaldo; ZAGNI, Rodrigo Medina. Entre a Glória e o Pesadelo: A Era de Ouro do Capital e a Guerra Fria. p. 32, 33.

Guerra Fria, pois representou possibilidade iminente de destruição mútua que teria consequências desastrosas para toda a humanidade. Foi suscitada após a instalação de mísseis dos Estados Unidos na Turquia, Itália e Grã-Bretanha em 1961. No mesmo ano, mercenários financiados pelo governo americano chegam à Baía dos Porcos, em Cuba, na tentativa de derrubada do governo de caráter socialista de Fidel Castro, instaurado no país desde 1959 após a derrubada de uma ditadura apoiada pelos EUA. A resposta veio com a instalação de mísseis nucleares na ilha que fica a apenas 140 km da Flórida, estado americano.⁹⁶

O tempo de resposta, no caso de um ataque vindo de Cuba, seria totalmente anulado, dada a proximidade geográfica dos dois países, o que dava vantagem estratégica gigantesca à URSS. A essa altura, EUA e União Soviética não eram mais exclusivos na posse de bombas nucleares: Inglaterra e França também a tinham, e foi essa possibilidade de retaliação vinda da Europa que impediu um ataque soviético vindo de Cuba. O período gerou o que Gaddis definiu de como terror massacrante e absoluto,⁹⁷ por isso inaugurou uma nova fase de distensionamento da Guerra Fria: a Détente.

Como desdobramento da Crise de Mísseis, houve a retirada dos mísseis nucleares norte-americanos da Turquia e da Itália e dos mísseis soviéticos de Cuba. Além disso, os EUA acordaram em não realizarem mais tentativas de derrubada do governo cubano. Também surge em decorrência o esqueleto do que seria o tratado de não proliferação nuclear firmado em 1968. Foi criado o Telefone Vermelho, uma linha de comunicação direta entre Washington e Moscou que até hoje alimenta o imaginário social. Como será tratado com maior grau de detalhamento mais à frente, esse episódio, e o todo da Guerra Fria, fomentou o medo de um futuro destruído pela guerra, que se refletiu na literatura, na música, no cinema e na cultura como todo, sendo inclusive instrumentalizado pelas duas potências.

Ao passo que a Crise dos Mísseis foi o momento de maior tensão da Guerra Fria, parte da historiografia especializada no conflito considera que seu auge se deu com a entrada dos Estados Unidos na Guerra do Vietnã, em 1965,⁹⁸ após um contratorpedeiro norte-americano ser atacado pelas forças norte-vietnamitas e consequente autorização do congresso para intervenção militar. Iniciada em 1955, a Guerra do Vietnã foi o embate entre o Vietnã do sul e o Vietnã do Norte, que envolveu também o Camboja e Laos. Foi marcada pelo apoio dos Estados Unidos, Coreia do Sul, Austrália e outros países declarados anticomunistas ao Vietnã do Sul, enquanto o bloco comunista auxiliou o exército norte-vietnamita. Apesar de apoiar os Vietcongues, a URSS não participou diretamente do conflito, preservando a natureza indireta da Guerra Fria.

⁹⁶Ibid. p. 74.

⁹⁷ GADDIS, John Lewis. *The cold war: a new history* New York: The Penguin Press, 2005.

⁹⁸ COGGIOLA, Osvaldo; ZAGNI, Rodrigo Medina. *Entre a Glória e o Pesadelo: A Era de Ouro do Capital e a Guerra Fria*. p. 75

O saldo dessa campanha anticomunista obsessiva no Vietnã foi muito negativo para as relações internas nos Estados Unidos que, tamanha fragmentação, foi deixado a beira do colapso social.⁹⁹ Se para o consenso geral o saldo foi negativo, seria um eufemismo utilizar esse mesmo termo para descrever o impacto do conflito na vida daqueles que tiveram contato mais próximo com a guerra, que foi devastador. Do contingente norte-americano entre 1961 e 1974 morreram 5,8 mil soldados, dos 2,3 milhões que serviram, enquanto os vietnamitas (entre as forças do Sul e do Norte tanto civis quanto militares) somaram algo entre 966 mil e 3,8 milhões; além dos 240 a 300 mil cambojanos e de 20 a 62 mil laocianos que também perderam a vida no conflito. Além desse número, também houve muitos feridos e desaparecidos. Em janeiro de 1968, os norte-vietnamitas e vietcongues lançaram a "Ofensiva Tet" contra o Vietnã do Sul e as forças americanas. O ataque, feito em três etapas, foi bem sucedido principalmente no sentido de fazer a opinião pública reavaliar a suposta supremacia militar irrefutável dos Estados Unidos, além de mostrar que a vitória norte-americana não era viável. A intervenção da superpotência no conflito também abalou a imagem dos Estados Unidos por conta das denúncias de crimes de guerra contra militares e também civis e deu força aos movimentos contracultura.¹⁰⁰

A partir de 1968 profundas mudanças entram em curso em todos os níveis das Relações Internacionais, sendo considerado um marco importante. Foi nesse ano que o "Tratado de Não Proliferação de Armas Nucleares" (TNP) foi assinado, no qual os membros do Conselho de Segurança da ONU, Estados Unidos, União Soviética, China, França e Reino Unido, acordam em não transferir tecnologia de armamento nuclear para países que ainda não o possuíam. China e França, contudo, demoraram anos para ratificarem o tratado internamente. Havia certo consenso de ambos os lados de que algo deveria ser feito quanto à regulamentação nuclear:

Os motivos que explicam, desde as relações internacionais, o esforço conjunto dos blocos conflitantes, além dos protestos antiguerra que tomavam as ruas de países europeus e dos EUA, era o fato expresso pelos testes nucleares desenvolvidos pela China, em 1964, de que a corrida armamentista escapara do controle de ambas as coalizões.¹⁰¹

O avanço da China em direção ao poder nuclear gera uma tensão no bloco comunista por conta da ruptura sino-soviética e das disputas territoriais e políticas entre as duas potências. Essa ruptura abalou a relação da União Soviética com seus outros aliados e ameaçou iniciar uma guerra interna do bloco. Essa disputa no interior do sistema socialista fomentou o firmamento da "Limitação de Armas Estratégicas" (Salt-1) por Nixon e Brejnev em 1972 para limitar a construção de plataformas de lançamento em determinados locais e protegendo localidades específicas, de maneira que muitas capitais ficam mais

⁹⁹ SAUNDERS, Frances Stonor. Quem pagou a conta? A CIA na Guerra Fria da Cultura. Rio de Janeiro, São Paulo: Record, 2008.

¹⁰⁰ COGGIOLA, Osvaldo; ZAGNI, Rodrigo Medina. Entre a Glória e o Pesadelo: A Era de Ouro do Capital e a Guerra Fria. p. 74-76.

¹⁰¹ Ibid. p. 80

“seguras” contra ataques.¹⁰² Em 1979 é assinado o Salt-2, que ratifica os limites delimitados no Salt-1. Contudo, outras forças políticas estão em organização e o fim da década de 1970 traz consigo o término desse período de distensão.

No Vietnã, janeiro de 1968 o ano já começa com o ataque da “Ofensiva Tet”, que representa uma reviravolta na disputa e início da derrota norte-americana. Se isso não bastasse para abalar a imagem do país, em fevereiro o General Nguyen Ngoc Loan executa um prisioneiro Vietcong e o ato é fotografado. A imagem chocou o mundo e fez ferver ainda mais as forças que se organizavam nos movimentos anti-guerra nos EUA.

No bloco soviético o ano de 1968 também foi chave no desenvolvimento dos acontecimentos. A Primavera de Praga, na Tchecoslováquia, tinha por objetivo a desvinculação da administração política do país das forças soviéticas. Entre janeiro e outubro daquele ano, o conflito se estendeu dando em um acordo entre as duas partes que visava conter o avanço capitalista no país. A Primavera de Praga demonstra que nos regimes satélites comunistas a URSS perdia legitimidade e que sua existência era garantida mais pela ameaça militar soviética do que pelo consenso. Internamente, porém, o regime soviético gozava de legitimidade, tendo apoio de maior parte da população russa.

Também se intensifica a ingerência norte-americana no na América do Sul. Ao passo que na Europa e Ásia a política era de fortalecimento da economia e democracia, no Cone Sul a ação americana foi por meio da Aliança Condor no sentido de instaurar ou fortalecer ditaduras anti-comunistas em um projeto de repressão que assolou Brasil, Paraguai, Argentina, Uruguai, Chile e Bolívia com aparatos de repressão fornecidos pelos EUA que, em muitas dessas realidades, representaram processos de genocídio.

A chamada “era de ouro do capitalismo”¹⁰³, iniciada na instauração de Bretton Woods encontrando seu limite na eclosão da crise internacional do petróleo, foi um período viabilizado pelas instituições de Bretton Woods e pelo estado de bem-estar social. Durante esse período, as discrepâncias sociais eram amenizadas e a violência inerente ao capitalismo mascarada ao menos nos países capitalistas centrais. Com as crises do capital, as tensões sociais se adensam, e chega ao cabo a longa era de prosperidade do capitalismo que sucedeu a Segunda Guerra. É iniciada uma nova crise de superprodução na economia internacional, descrevendo um declive histórico do ciclo de acumulação capitalista, gerando dúvidas sobre o que isso significa do ponto de vista da hegemonia norte-americana.

Esse é o fim da era de Bretton Woods. Em 1971 o presidente Nixon lança uma política econômica que rompia, unilateralmente, com o padrão ouro/dólar, no qual a economia mundial era baseada. As instituições de Bretton Woods conferiam caráter multilateral às relações econômicas, e seu esgotamento inaugura um período de unilateralismo norte americano mais explícito, passando a ser a economia internacional administrada pelas corporações de

¹⁰² Ibid. p. 74-83.

¹⁰³ HOBBSAWM, Eric. Era dos extremos: o breve século XX. p. 10-22.

Wall Street, especialmente o sistema financeiro internacional. Para produção deliberada de vantagens na disputa econômica em detrimento de várias economias nacionais que detêm reservas estrangeiras em dólar e fluxos de investimentos manejados em dólar, essa mudança permite que a especulação financeira tenha poder de valorizar ou desvalorizar a moeda norte-americana de maneira artificial. Toda economia internacional é entregue à especulação financeira sem a necessidade de lastro real. Desprende-se o valor do lastro fundamental do trabalho, causando desemprego da força de trabalho humana na produção de bens de consumo.

A crise do petróleo também afetou setores estratégicos de produção de bens de consumo e de armamento, dando uma vantagem aos países produtores de petróleo, inclusive a URSS. Sob a ameaça de desabastecimento, torna-se ainda mais sensível para União Soviética e Estados Unidos o controle do equilíbrio de poder no Oriente Médio. Em 1979 todo esse processo em curso de 1968 é acentuado com a invasão soviética no Afeganistão, dando fim ao período de distensionamento e recuando das políticas como o Salt-1 e Salt-2 para uma nova rodada de agressões e com um fôlego renovado à corrida armamentista.

O ano de 1979 inaugura uma nova fase da Guerra Fria, entendida pela historiografia especializada no período como Segunda Guerra Fria, sob o marco da invasão soviética no Afeganistão. A justificativa da participação da URSS no conflito foi a defesa da República democrática contra a agressão de milícias apoiadas pelo bloco capitalista. Outro marco importante de 1979 foi a Revolução Iraniana, que mais tarde levaria os Estados Unidos a se envolverem na guerra Irã-Iraque entre 1980 e 1988, apoiando o regime de Saddam Hussein (que se tornaria inimigo declarado dos Estados Unidos).¹⁰⁴ Hobsbawm afirma que a Segunda Guerra Fria se inicia com o enfraquecimento da imagem política dos Estados Unidos por conta do Vietnã e do Oriente Médio, mas que isso não chegou a alterar o equilíbrio de poder global.¹⁰⁵ Com a ocupação do Afeganistão, a inteligência norte americana e britânica responde treinando, no Paquistão, grupos de leitura fundamentalista do islamismo, como os talibãs, para travarem uma verdadeira *jihad* anti-soviética no Afeganistão e derrotar os soviéticos.¹⁰⁶ Também sacudiram o cenário internacional a Revolução Sandinista na Nicarágua que têm como resposta dos eua o financiamento aos contras, que pretendiam a reversão da revolução, no mesmo ano em que o oriente médio é acometido pela Revolução Iraniana, que leva os EUA a aproximarem-se do Iraque fornecendo recursos com o propósito de estancar a Revolução Iraniana e até reverter suas mudanças.

¹⁰⁴ COGGIOLA, Osvaldo; ZAGNI, Rodrigo Medina. Entre a Glória e o Pesadelo: A Era de Ouro do Capital e a Guerra Fria. p. 128-136.

¹⁰⁵ HOBBSAWM, Eric. Era dos extremos: o breve século XX. p. 193.

¹⁰⁶ Essa formação de aliança é associada com os grupos extremistas que se tornaram inimigos declarados dos Estados Unidos, a saber a Al Qaeda e o Talibã. COGGIOLA, Osvaldo; ZAGNI, Rodrigo Medina. Entre a Glória e o Pesadelo: A Era de Ouro do Capital e a Guerra Fria. p. 128-136.

Essa movimentação militar e mudança no eixo de poder acontece em um cenário econômico muito diferente daquele que se apresentava ao fim da Segunda Guerra. Coggiola e Zagni afirmam que

A hegemonia norte-americana, quando da deflagração da Segunda Guerra Fria, é com isso bastante distinta daquela que adentrou à Guerra da Coreia e a que combateu a Guerra do Vietnã. A supremacia dos EUA no sistema monetário financeiro internacional, que lhe permitiu responder à campanha militar soviética no Afeganistão e as revoluções iraniana e sandinista com o projeto “Guerra nas Estrelas”, levando os gastos da corrida armamentista e espacial para patamares nunca antes vistos, se deu pela submissão da Casa Branca aos interesses de Wall Street, que daí por diante passou a manejar todo o sistema financeiro e bancário norte-americano. A supremacia do dólar, baseada na composição entre alta dos juros e liberalização econômica (já nos termos neoliberais), propiciaram, por sua vez, aos EUA atrair para os seus mercados financeiros capitais provenientes de todo o mundo, a valorização exponencial do dólar e a recondução das economias concorrentes (Alemanha e Japão, principalmente) a um lugar subalterno.¹⁰⁷

Esse manejo político colocou os Estados Unidos em vantagem economicamente em relação à União Soviética pois ao passo que toda a economia internacional se tornava dependente do sistema financeiro norte-americano, com a chegada dos anos de 1980 o ritmo da economia da URSS diminuiu consideravelmente com a queda da taxa de crescimento econômico, assim como do PIB e da produção industrial, com maior parte das atividades econômicas soviéticas estando relacionadas com energia petróleo e gás. Ou seja, isso revelava quão dependente estavam desse setor, se colocando em condição de “colônia produtora de energia para economias industriais mais avançadas”.¹⁰⁸

Em 1960, suas grandes exportações eram maquinaria, equipamentos, meios de transporte e metais ou artigos de metal, mas em 1985 dependia basicamente para suas exportações (53%) de energia (isto é, petróleo e gás). Por outro lado, quase 60% de suas importações consistiam em máquinas, metais etc. e artigos de consumo industriais (SSSR, 1987, pp. 15-7, 32-3). Tornara-se algo assim como uma colônia produtora de energia para economias industriais mais avançadas — na prática, em grande parte, para seus próprios satélites ocidentais, notadamente a Tchecoslováquia e a República Democrática Alemã, cujas indústrias podiam contar com o mercado ilimitado e não exigente da URSS, sem ter de mudar muita coisa para corrigir suas próprias deficiências.¹⁰⁹

O autor continua a esse respeito comentando o fato de que não apenas os indicativos econômicos estavam em ritmo reduzido, como também os indicadores sociais básicos deixavam de aumentar. Em uma guerra pelo consenso, isso enfraqueceu a imagem do socialismo como sistema capaz de

¹⁰⁷COGGIOLA, Osvaldo; ZAGNI, Rodrigo Medina. Entre a Glória e o Pesadelo: A Era de Ouro do Capital e a Guerra Fria. p. 130.

¹⁰⁸ HOBBSAWM, Eric. Era dos extremos: o breve século XX. p. 362-167.

¹⁰⁹ Ibid.

viabilizar melhora na qualidade de vida. Além disso, denúncias de um “sistema de patronato, nepotismo e suborno”¹¹⁰ começam a ganhar força e a evidenciar a fraqueza de uma burocracia interna repleta de corrupção que seria a administração de Brejnev.¹¹¹

Em 1983, Ronald Reagan, então presidente dos EUA, anuncia o que seria até os dias de hoje o projeto de defesa nacional mais ousado já apresentado. Parecendo sair de uma verdadeira ficção científica, o “*Strategic Defense Initiative*”, também conhecido como “Guerra nas Estrelas”, prometia desenvolver um escudo espacial anti-mísseis que permitiria a proteção contra um ataque nuclear e colocaria os Estados Unidos em outro patamar de segurança. Ele também anularia, em caso de ataque, o tempo de contra resposta do território alvo. Essa novidade na corrida armamentista determina a derrota soviética pelo esgotamento dos recursos do Estado, dando início a reconfiguração do mundo como todo, e deslocamento do seu eixo de poder.

O “Guerra nas Estrelas” foi emblemático da gestão presidencial de Ronald Reagan, que fez de seu governo um esforço contínuo por levantar o ânimo do país que vinha sendo continuamente desmoralizado com baques como a derrota na Guerra do Vietnã, a Revolução Sandinista na Nicarágua, com a crescente fragmentação interna e com o escândalo que levou à renúncia do presidente Nixon. O programa anunciava a montagem de um sistema de satélites artificiais com capacidade bélica que poderia levantar defesas impenetráveis que prometiam transformar os EUA em uma verdadeira fortaleza. Entre as maravilhas bélicas com que o escudo espacial seria equipado estão: um laser de raios de propulsão nuclear; satélites com mísseis auto-dirigidos de pequeno porte; um aparelho de laser químico; um canhão eletromagnético, entre outras funcionalidades que certamente servem até hoje de material para desenhos animados, filmes de ficção científica e livros de fantasia. Com isso seria possível proteger o território norte americano e suas vantagens bélicas estariam estabelecidas. A consecução bem-sucedida desse plano de dominação mundial teria eliminado o fator chave da Guerra Fria: a impossibilidade de ataque sem destruição mútua.

O custo dessa empreitada ambiciosa (para dizer o mínimo) estava em torno de 200 bilhões de dólares à época e não chegou a sair da teoria. Coggiola e Medina afirmam que foi esse projeto que levou a corrida espacial para um que

(...) resultou na exaustão dos recursos econômicos soviéticos no que pode ter constituído um dos mais bem exitosos “blefes” da era contemporânea. Os próprios EUA não puderam concretizar o plano, dados os elevadíssimos custos.¹¹²

Com a impossibilidade de dar conta desse projeto por conta de seus custos, a corrida armamentista continuou, e quanto mais o tempo passava e outros países começavam suas pesquisas para desenvolver armamento nuclear,

¹¹⁰ Ibid. p. 363

¹¹¹ Ibid.

¹¹² COGGIOLA, Osvaldo; ZAGNI, Rodrigo Medina. Entre a Glória e o Pesadelo: A Era de Ouro do Capital e a Guerra Fria. p. 136.

maior era a incerteza que se instaura.¹¹³ Essa incerteza levou à mais uma rodada do “*Strategic Arms Reduction Talks*” (START), que pretendia reduzir em 50% os mísseis balísticos intercontinentais.

Em 1985, Gorbachev assumiu o poder na URSS em situação de colapso econômico. Os gastos militares consumiam em torno de 20% do PIB enquanto nos EUA 7% e Grã Bretanha 5%. Os custos de guerra no Afeganistão acabaram sendo muito altos, e diante disso, a melhor alternativa apresentada era a retirada da Guerra Fria. O modelo instaurado encontrava seus limites, e já não era mais possível sustentar a corrida armamentista com os números da economia em queda. Pela necessidade de recuperação da economia, declaram moratória nuclear, iniciando o processo de abertura ao ocidente que iniciou o processo que encerrou a Guerra Fria. Gorbachov assume o poder com caráter reformador, conseguindo ascender por conta da instabilidade em curso.¹¹⁴

Além das ações econômicas, foram necessárias mudanças no plano político, ao que em 1986 são anunciadas a *Glasnost* e a *Perestroika* que anunciavam, respectivamente, uma nova fase de “transparência” e de “reconstrução”. A libertação dos presos políticos, e a redução da censura, bem como a moratória nuclear unilateral e a retirada das tropas soviéticas do Afeganistão, compuseram um conjunto de medidas que ao fim de seu curso teriam como consequência o desmonte da União Soviética.¹¹⁵

4.2. A Guerra Fria Cultural

As mudanças no eixo de poder mundial que todo o período da Guerra Fria ensejou foram muito mais profundas do que apenas econômicas ou políticas: representaram um ponto de inflexão na mudança das mentalidades. Mais ainda, como vamos demonstrar aqui, pode-se dizer que foi, intimamente, a disputa pelo controle das mentalidades e do consenso no Sistema Internacional. O ritmo acelerado de crescimento econômico e técnico também teve impacto na configuração social de todo o mundo.

A Guerra Fria foi uma disputa por supremacia em que, uma vez equalizadas as forças (nucleares) e anuladas as possibilidades de ataque por conta da catástrofe que isso geraria, o *front* ideológico executa papel protagonista. Evidência de sua relevância são os investimentos que as duas potências fizeram nesse sentido, os quais, para os fins de compreender o impacto do cinema anti-guerra nos Estados Unidos, iremos analisar.

Francis Stonor Saunders, detalha em “Quem Pagou a conta?” o envolvimento da CIA na produção cultural durante a Guerra Fria. A Agência exerceu

¹¹³ Ibid.

¹¹⁴ COGGIOLA, Osvaldo; ZAGNI, Rodrigo Medina. Entre a Glória e o Pesadelo: A Era de Ouro do Capital e a Guerra Fria. p. 128-137.

¹¹⁵ Ibid. p. 180-188.

influência (por meio de financiamentos) na produção de concertos, filmes, de álbuns musicais, publicação de livros e pesquisas intelectuais e outros conteúdos contrários ao comunismo não apenas nos EUA, mas em todo o mundo. Nesse esforço, a CIA teve papel importante, por exemplo, na formação do “Congresso pela Liberdade Cultural”, que reuniu diversos representantes (chegando a ter escritórios em 35 países) do anti-stalinismo e serviu à defesa dos interesses do Ocidente capitalista.¹¹⁶ Com o objetivo de propagandear um estilo de vida e uma moral americana que seria adequada para o bem maior de todo o mundo, a CIA criou uma rede de conexões coesa, capaz de guiar o país em sua busca por supremacia. Quanto a isso, a autora afirma que

A então incipiente CIA começou a construir, a partir de 1947, um “consórcio” cuja dupla tarefa era vacinar o mundo contra o contágio do comunismo e facilitar a aceitação dos interesses da política externa norte-americana no exterior. O resultado foi uma rede extraordinariamente coesa de pessoas que trabalharam junto com a Agência para promover uma ideia de que o mundo precisava de uma *Pax Americana*, uma nova era iluminista que seria conhecida como O Século Norte-Americano.¹¹⁷

Nesse contexto de criação de conexões e redes de propaganda, diversas publicações anticomunistas nos EUA receberam verba para continuar escrevendo contra a Rússia, entre as quais a *Partisan Review* (que inclusive em sua criação era de esquerda, mas com o decorrer dos acontecimentos e ascensão de Stalin se tornou ferrenha defensora do liberalismo), *New Leader*, *Encounter*, e *Kenyon Review*. Quanto ao subsídio destinado a intelectuais beneficiados pela CIA figuraram Dwight MacDonald, Stephen Spender, Irving Kristol, Sidney Hook, Isaiah Berlin, Melvin Lasky, Robert Lowell, Daniel Bell, Mary MacCarthy e Hannah Arendt. Não apenas nos Estados Unidos se deu essa interferência da Agência de Inteligência norte-americana. Na Europa, a CIA promoveu alguns ex-esquerdistas como Stephen Spender, Michael Josselson, George Orwell, Inácio Silone, Raymond Aron, Arthur Koestler e Anthony Crosland, além de apoiar a chamada “Esquerda Democrática”.¹¹⁸

Essa vasta rede de intelectuais tinha, para Saunders, interesses que de certa forma eram paralelos aos interesses estratégicos da CIA. O círculo de manipulações e joguetes que a agência de espionagem aplica ao tabuleiro das Relações Internacionais, no entendo, deixa algumas dúvidas quanto à em qual nível essa concordância acontecia. Sabe-se que o discurso de que a CIA tinha o simples objetivo de “ampliar as possibilidades de uma expressão cultural livre e democrática”¹¹⁹ é desmentido, segundo Saunders, pelos documentos oficiais da Guerra Fria. A exemplo de um documento de 1976 da Instrução do

¹¹⁶ SAUNDERS, Frances Stonor. Quem pagou a conta? A CIA na Guerra Fria da Cultura. Rio de Janeiro, São Paulo: Record, 2008.

¹¹⁷ Ibid. p. 14.

¹¹⁸ Ibid. p.

¹¹⁹ Ibid. 16

Conselho de Segurança Nacional que definia a propaganda que deveria ser veiculada e apoiada como uma ação no sentido de influenciar mentalidades por meio de uma “guerra psicológica”, de maneira que o indivíduo se movimentasse na direção desejada pelo governo por razões que ele acredita serem dele próprio.¹²⁰ A isso a autora atribui o fato de muitos financiamentos serem secretos até mesmo para o intelectual que produziria o trabalho. Aqui, a genialidade e sofisticação da estratégia norte-americana reside no fato de que, para que sua ação funcionasse, era necessário que não parecesse que estavam agindo, que tudo era voluntário e orgânico, apenas a tendência natural de como as coisas deveriam ser.

Essa maquinação e manipulação sigilosa, no entanto, não saiu impune durante a totalidade da Guerra Fria. Em 1966 o *New York Times* denunciou, em uma série de reportagens, diversas ações secretas promovidas, apoiadas ou manipuladas pela CIA, bem como tentativas de assassinatos políticos e de golpes de Estado, evidenciando com qual desprezimento moral e irresponsabilidade a instituição vinha interferindo ao redor do mundo. Além disso, também foram divulgados detalhes de como o governo vinha utilizando a elite intelectual para validar seus atos. A consciência do fato de que muitos intelectuais vetorizavam não seus valores e descobertas científicas, mas sim uma verdade guiada e alinhada com a estratégia governamental gerou revolta e repulsa geral. Internamente, nos Estados Unidos, isso contribuiu para acentuar as fissuras da sociedade, que, desconfiada, começava a escapar do estado de consenso.¹²¹

Em 1971, a publicação dos “*Pentagon Papers*” pelo *The New York Times* seguido do *The Washington Post* expôs o relatório do então secretário de Estado Robert McNamara, que expressava dúvidas sobre a direção da ação norte-americana no Vietnã. Seguido por um dos maiores escândalos da história dos Estados Unidos: Watergate, que a descoberta de que o presidente Nixon comandava uma operação de espionagem política para obter vantagens nas eleições presidenciais, que foi descoberta após a tentativa de cinco homens de invadir os escritórios democratas em Watergate para grampear os telefones e conseguir acesso a informações confidenciais. Após os homens serem presos, dois repórteres do *The Washington Post* investigam o episódio e conseguem ligar dois dos invasores ao presidente Nixon, e a partir da ajuda de um informante anônimo do FBI descobriram evidências do esquema de espionagem engendrado pelos assessores do presidente. Com a pressão da opinião pública, o governo abriu uma investigação, na qual foi provada não apenas a participação de Nixon, mas também sua situação de liderança no mesmo. Antes de sofrer o *impeachment*, em 1974 ele renunciou à presidência com um discurso emocional e admissão de culpa.

¹²⁰ SAUNDERS, Frances Stonor. Quem pagou a conta? A CIA na Guerra Fria da Cultura. Rio de Janeiro, São Paulo: Record, 2008.

¹²¹ Ibid.

Esses contínuos escândalos se somaram com o borbulhar dos movimentos sociais de contracultura, anti-guerra, anti-racismo e feminismo, que pipocavam pelo país atraindo cada vez mais adeptos e evidenciando uma profunda rachadura no tecido de coesão da política doméstica norte-americana. O significado mais complexo dessa fragmentação é muito sensível no contexto da Guerra Fria: as contradições do sistema e a falta de consenso havia atingido os aparelhos de coesão da hegemonia norte-americana.

5. O CINEMA ANTI-GUERRA

Inseridos na estratégia de governo e serviço de inteligência dos Estados Unidos, houve uma ampla gama de produtos culturais fabricados durante a Guerra Fria e vendidos para todo o mundo que, mais do que puro entretenimento, propagandeava o estilo de vida norte-americano, instigava o desejo pessoal pelas maravilhas capitalistas, educava as massas a saber que o inimigo era o socialismo ou qualquer ideologia que não a do liberalismo capitalista e convencia de que para um futuro de paz e prosperidade era do interesse de todos que a liderança do Sistema Internacional estivesse aos cuidados das mãos poderosas dos Estados Unidos da América.

Como demonstramos até aqui, esse cuidado em desenvolver uma Indústria Cultural proeminente interna e externamente foi chave na ascensão dos EUA como hegemonia mundial, bem como em sua vitória ao cabo da Guerra Fria. O próprio conflito bipolar, em si, fomentou vários setores culturais e é muito explorado no cinema, na música e na literatura. A possibilidade de destruição civilizacional também se faz presente inundando o imaginário popular. A Guerra Fria também serviu de palco e inspiração para produções fortemente apoiadas pelo governo como os filmes *Top Gun*, *Rambo* e *Rocky 4*, que mostram em diversos cenários diferentes a mesma “realidade”, de americanos corajosos e valorosos que precisam enfrentar o mal, a saber, uma força de natureza comunista. Porém, dentro do processo histórico em progresso na Guerra Fria, acontece um fenômeno que vai na contramão dessa tendência pró-americana desprovida de críticas ou análise mais profunda: os movimentos de contracultura e surgimento dos filmes anti-guerra.

5.1. O Cinema Anti-Guerra e os Movimentos de Contracultura

O nascimento dos movimentos de contracultura no seio da maior economia capitalista do mundo é um marco muito importante e não deve ter seus significados e desdobramentos analisados de maneira pontual. Pelo contrário, eles estão inseridos em uma processualidade histórica de longa duração¹²² e tanto são o ecoar de acontecimentos do passado quanto seus efeitos ecoam em nossa sociedade até os dias de hoje.

Os movimentos de contracultura foram, no contexto da Guerra Fria, manifestações culturais, artísticas e ideológicas que se opunham diretamente aos conceitos e valores tradicionais da sociedade. Alguns exemplos de contracultura são o movimento *Hippie* e, na música, o *Rock n' Roll*. A maior

¹²² BRAUDEL, Fernand. Escritos sobre a História. Lisboa: Perspectiva, 1992. p. 41-78.

parte dos adeptos desses movimentos eram jovens,¹²³ fato que Hobsbawm atribui ao aumento do tempo de educação: “a extensão do tempo de educação e sobretudo criação de vastas populações de rapazes e moças vivendo juntos como um grupo etário em universidades.”¹²⁴ Vemos aqui como os anos dourados do capitalismo propiciaram a organização dos *baby boomers*, já que com a prosperidade econômica a entrada dos jovens para o mercado de trabalho podia ser adiada. Também por não terem vivido as duas guerras mundiais, aos olhos dessa juventude a campanha anti-socialista promovida pelos EUA fazia pouco sentido, em especial com a entrada na Guerra do Vietnã, assim como as ações militares russas pareciam excessivas. Assim, nos anos 60 surge um grupo com ideologias que não se encaixavam na polaridade do conflito que tomava o palco das relações interestatais. Sobre esse grupo, Sevckenko afirma que

A rebelião civil dos anos 60 (...) abriu um campo de representação cultural autônomo, desvinculado da polarização da Guerra Fria. A indignação, o idealismo, a generosidade e a disposição de sacrifício dos jovens, associados as suas mensagens de humanismo, pacifismo, espontaneidade no retorno aos valores da natureza, do corpo e do prazer, da espiritualidade, abalaram o campo político estagnado e os transportaram para o centro do espetáculo.¹²⁵

Um marco desse período pode-se dizer que foi a publicação de um artigo na revista *Time*, falando sobre as mudanças que a juventude estava tendo e engendrando que dizia que “A crescente audiência tem estado preparada para mudança e experimenta-a tanto na vida quanto na arte. Tem sido visto- e aceito- o questionamento de tradições morais, a desmitologização de ideais”.¹²⁶

Essas mudanças se inserem em uma temporalidade que as intensifica. Em 1967, o Tribunal Bertrand-Russel de Crimes de Guerra - que envolveu representantes de 18 países e movimentou toda a intelectualidade norte-americana - também contribuiu para o adensamento dos movimentos de contracultura e anti-guerra. Mais a frente, em 1968, acontece a assinatura do TNP, a Primavera de Praga, e execução do prisioneiro Vietcong Nguyen Văn Lém pelo General Nguyen Ngoc Loan. Os eventos que têm início em 1968 é que compõem o nexos processual no qual os filmes analisados neste trabalho são produzidos e somam a ele seu impacto. Em 1969 acontece o Festival de Woodstock, maior emblema do movimento de contracultura, contando com mais de quatrocentas mil pessoas, onde Jimmy Hendrix tocou o hino nacional dos EUA com distorções de guitarra e o som de metralhadoras ao fundo.

O movimento negro também se inseriu nessa temporalidade, com acontecimentos importantes como a prisão de Angela Davis em 1970 e seu

¹²³ A geração dos *Baby Boomers*. Sua percepção da guerra era diferente, pois muitos nasceram ao final da Segunda Guerra e apenas tinham visto tempos de paz e prosperidade. Esse fator também fez com que o fanatismo anti-soviético divulgado pelo governo e apoiado por seus pais não fizesse sentido.

¹²⁴ HOBBSAWM, Eric. Era dos extremos: o breve século XX. p. 321.

¹²⁵ SEVCENKO, N. A corrida para o século XXI. p. 85.

¹²⁶ TIME. Hollywood: The Shock of Freedom in Films. TIME. 1967.

juízo e absolvição em 1972, após período de falsas acusações sob poucas evidências de seu envolvimento com a tentativa de fuga do tribunal do Palácio de Justiça do Condado de Marin, em São Francisco. Esse episódio colocou a opinião pública internacional contra o governo norte-americano no caso e contribuiu para esquentar as já estremecidas relações internas.

Na esfera econômica norte-americana o fim da “era de ouro do capitalismo” fazia com que a desigualdade social se acentuasse ainda mais e com que aumentasse a pressão por direitos e igualdade, tanto social quanto de gênero. Na esfera política, os escândalos consecutivos dos *Pentagon Papers* e de *Watergate* só fez aumentar ainda mais a desconfiança contra o governo e gerar um desconforto generalizado. À medida que as contradições internas eram escancaradas, os movimentos de contracultura e anti-guerra ganhavam cada vez mais adeptos.

Nesse contexto, o cinema se tornou uma importante expressão dos movimentos anti-guerra. No filme *Nascido Para Matar e Rambo*, por exemplo, são apresentadas duas versões diferentes do mesmo fato: enquanto Rambo exalta e romantiza a força física e poder americano, Nascido para Matar ela é problematizada e representada de maneira negativa. Tudo se resume à maneira que o curso da narrativa leva o espectador a se conectar com a história e chegar, ao seu final, à conclusão desejada pelo diretor. O poder do cinema de se relacionar com a realidade, quase criando confusão entre a representação do objeto e o objeto em si, é muito explorada na indústria desde seu nascimento.

Quando a narrativa de um filme pode ser tão facilmente manejada por seus produtores, só é possível se utilizar do filme como objeto de análise histórica ao identificar quais motivações impulsionaram os envolvidos com a obra e quais signos se escondem a plena vista em cada cena, fala e trilha sonora. Uma abordagem analítica do cinema em relação à história é estruturada por Marc Ferro em sua obra, da qual nos utilizaremos para analisar os filmes mais à frente. O autor chama a atenção para a natureza incerta da interpretação cinematográfica, isso porque sua linguagem seria “ininteligível”.¹²⁷ Porém, essa dificuldade de interpretação não deve barrar o esforço analítico. Ao passo que a História tradicional nunca é escrita sem um propósito, na história dos filmes essa característica de intenção narrativa é ainda mais pronunciada no cinema. O autor também mostra uma visão desconfiada daquilo que é apresentado em filmes: como confiar em imagens e sucessões de cenas que foram analisadas, selecionadas e editadas por alguém que não você mesmo? Ao assistir um filme, não é possível ter certeza, principalmente de imediato, de onde o tecido da realidade foi torcido. Contudo, mesmo quando censurado e controlado, um filme comunica algum aspecto importante da realidade, que não pode ser ignorado.¹²⁸

¹²⁷ FERRO, Marc. Cinema e História. Tradução de Flávia Nascimento. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.

¹²⁸ Ibid.

A teoria de Ferro se baseia em analisar o filme como produto, não como arte, um objeto no qual os significados vão além da cinematografia, já que seu valor não está simplesmente no recorte histórico que ele retrata, mas sim na abordagem que ele se permite trazer a esse respeito. Por isso, é importante entender que cada aspecto conta na composição do todo: narrativa, cenário, escrita, autor, produção, público, crítica, e regime de governo. Além de analisar como cada um desses aspectos se relaciona entre si.

Ou seja, a análise fílmica deve ser feita sempre como suporte representacional da realidade. Nunca se estuda um filme para saber como foi a história, o cinema é uma forma de representar, no caso do tema histórico, o processo vivido, mas é sempre representação. E o que difere essa representação da realidade é que a linguagem fílmica é muito própria, concatenando elementos verbais; dramaturgia; fotografia; direção de arte; figurino; trilha sonora: tudo para construir conexões emotivas e racionalidade emotiva para decodificação das mensagens. O conteúdo da mensagem do filme para ser decodificado é a totalidade desses elementos. Por isso é necessário analisar em separado e depois em conjunto. Deve ser analisado em conjunto, quadro a quadro, pois as dimensões funcionam separadamente. A percepção artística é ativada no momento imediato da percepção, onde tudo aparece articulado. A sensação do filme tem muitos elementos articulados que nem sempre temos consciência de onde vem. No método, é possível identificar parte a parte, mas sabendo que o conjunto é o que interessa. Para seguir o processo metodológico de Ferro, analisaremos cada filme começando pela apresentação do roteiro, seguida pela análise da tratativa da direção e por fim cruzando cada signo apresentado na produção.¹²⁹

Os filmes escolhidos para a análise foram os filmes anti-guerra produzidos no período da Segunda Guerra Fria ao colapso da União Soviética (1979-1991): *Apocalypse Now* (1979); *Platoon* (1986) e *Nascido para Matar* (1987). Vale aqui uma menção honrosa ao primeiro filme anti-guerra produzido nos Estados Unidos: *Hearts and Minds* (1974), que apesar que não entrar em nosso recorte temporal, faz parte do processo de longa duração ao qual nos referimos nas outras seções deste trabalho e têm impacto inclusive nos anos que estamos analisando. O filme é um documentário que, sob direção de Peter Davis, retrata a Guerra do Vietnã contando com entrevistas com sobreviventes e personalidades políticas. O documentário foi premiado com o Oscar de melhor documentário do ano de 1975 e criticava duramente a beligerância norte-americana no contexto internacional, mostrando as consequências da intervenção militar constante no resto do mundo. O filme é lançado em um período de efervescência social nos EUA e pode-se dizer que aumenta a sensação de insatisfação com o governo de alguns setores da sociedade americana.

¹²⁹ Ibid.

5.2. *Apocalypse Now* e Seus Símbolos

Considerado até hoje um dos melhores filmes já produzidos, *Apocalypse Now* (1979) conta a história do Capitão Willard (Martin Sheen) que vai ao Vietnã pela segunda vez, após ter um ataque por conta da abstinência da guerra, é imbuído da missão secreta de encontrar e executar o Coronel Kurtz (Marlon Brando), acusado de matar aliados vietnamitas e, ao fugir para a selva, criar uma milícia de fanáticos que o tratavam como uma divindade, fazendo tudo o que ele ordenasse. Com o tempo, o Capitão Willard começa a questionar quão contraditória era sua missão.

Contado em primeira pessoa, o filme se passa no Vietnã de 1969, em plena guerra. Por conta da narrativa pessoal de Willard, é possível ter os mesmos questionamentos, sentimentos e assombros que o personagem principal. Um Capitão veterano do exército norte-americano, Benjamin Willard, enquanto sob efeito de álcool reflete sobre o curso de sua vida e têm um surto alucinado em que relembra os horrores da guerra. Apesar do trauma vivido, o Capitão aguarda ansioso em seu quarto de hotel, em Saigon, por sua próxima missão. Após essa noite repleta de sofrimento, ele é levado para uma reunião com o Coronel Lucas (Harrison Ford), o Tenente-General Corman (G. D. Spradlin) e Jerry, um civil, onde lhe é oferecida a missão de subir o rio Nùng e adentrar a selva para se infiltrar na tropa dissidente do supostamente louco Coronel Walter Kurt com o intuito de matá-lo.

“Chief” Phillips (Albert Hall) comanda a patrulha de barcos da Marinha a qual Willard se junta, na companhia de Jay “Chef” Hicks (Frederic Forrest), Lance B. Johnson (Sam Bottoms) e Sr. “Clean” (Laurence Fishburne), que vão ao encontro do comandante de um esquadrão de helicópteros, Tenente-Coronel Bill Kilgore (Robert Duvall), que os acompanha até determinado ponto da floresta que estaria repleta de inimigos vietcongues.

Enquanto o som dos helicópteros tocava “A Cavalgada das Valquírias”, composição de Richard Wagner, Kilgore realiza um ataque aéreo sobre os moradores de Napalm e a tomada da praia, tudo para que o Tenente-Coronel possa surfar. Há aqui o momento icônico, e perturbador, do filme quando Kilgore ordena, aos gritos, que os outros combatentes surfem no meio do ataque. Ao conseguirem se reunir novamente nos barcos e seguirem seu caminho no rio, Willard pesquisa sobre a vida do homem que tinha a missão de matar e nota que ele era um exemplo dentro do exército, com grande possibilidade de crescimento. Durante a viagem Willard presencia também um (mal sucedido) show das “coelhinhas da *Playboy*” no meio do acampamento militar, além do estado de entorpecimento, por drogas, constante de alguns de seus companheiros. Episódios que fazem refletir sobre a leviandade com a qual o conflito, que poderia tirar suas vidas e os obrigava a tirá-las de outros, era tratado.

Um momento chocante do filme é quando a tripulação revista um barco cheio de civis, porém um dos combatentes americanos, Clean, se desespera quando pensa que os civis carregavam armas e atira nas pessoas que ali estavam, ao que o Capitão Willard atira na última pessoa viva sem demonstrar emoção,

para poder evitar que a missão atrasasse. O que realmente estava ali não eram armas, e sim um cachorro.

Continuando a jornada, a equipe chega a um posto avançado dos EUA, em uma situação de puro caos sob ataque. Willard ali descobre que outro Capitão, Colby (Scott Glenn), havia recebido a mesma missão que ele: a de matar Kurtz.

Lance e Chef seguem em estado permanente de entorpecimento, especialmente Lance. Em uma manhã, pega uma granada e, por diversão, a explode em uma ação irresponsável que expõe o grupo aos inimigos que estavam escondidos na floresta que imediatamente iniciam um ataque que mata Clean. Os ânimos entre Willard e Chief, já abalados, pioram ainda mais.

A equipe sofre uma emboscada na qual Chief é brutalmente empalado por uma lança, e tenta puxar Willard para ser perfurado também antes de sua morte. A morte de Chief acontece quando, após não seguirem as ordens do Capitão, os tripulantes do barco atacam guerreiros montanheses.

Restam apenas dois sobreviventes da tripulação, aos quais Willard finalmente revela o objetivo da missão, e eles, relutantes, continuam a viagem pelo rio às margens do qual encontram corpos mutilados. Conforme Willard e Lance avançam para o ajuntamento, Chef fica para solicitar um bombardeio aéreo à vila no caso de eles não retornarem, porém é sequestrado. Os dois passam por um jornalista americano que elogia Kurtz, e conforme adentravam a vila, viam cabeças cortadas e cadáveres pelo alojamento do Coronel, onde também estava Colby, praticamente incapaz de reagir. Ao que Willard é levado cativo até Kurtz, ele é ridicularizado pelo outro homem. Em cenas seguintes, a cabeça cortada de Chef é lançada por Kurtz ao colo de Willard, que grita de horror.

Kurtz visita Willard novamente e fala sobre os horrores da guerra, sobre sua própria percepção positiva a respeito da coragem, crueldade e empenho dos Vietcongues. Ele diz, emblematicamente, em uma das falas, talvez, mais profundas do filme: "Tenho visto horrores... horrores que você já viu. Mas você não tem direito de me chamar de assassino. Você tem o direito de me matar. Você tem o direito de fazer isso... mas você não tem direito de me julgar". Naquela mesma noite, Willard entra nos aposentos de Kurtz e o mata com um machete, ao que, diante da morte iminente, o Coronel profere suas últimas palavras: "O horror! O horror!", que talvez resumam todo o processo de guerra e sua consequência na mente humana.

Portando consigo as obras datilografadas de Kurtz, Willard desce as escadas de sua câmara e, em um ato simbólico, solta sua arma no chão. Com Lance, ele volta para o barco e retornam pelo caminho de onde vieram.

O filme foi dirigido e produzido por Francis Ford Coppola, sob o roteiro que ele co-escreveu com John Millius. O filme foi uma das produções mais ambiciosas da história, isso porque não contou com efeitos gráficos ou especiais: todas as cenas, desde as lutas até os helicópteros, eram "reais". Seu custo foi financiado pelo próprio Coppola, que havia acabado de vencer diversos prêmios depois de "O Poderoso Chefão", mas assumiu um risco financeiro gigantesco. As filmagens, previstas para durarem apenas 6 semanas, se

estenderam por 16 meses. Dentre os motivos para o atraso, o clima do local representou um obstáculo: durante as gravações houve um furacão, que obrigou a equipe a refazer cenários. Outra coisa que também atrasou as gravações foi o ataque cardíaco que sofreu Martin Sheen, que dava vida ao personagem principal. O filme foi gravado na selva, nas Filipinas, que têm aparência similar ao Vietnã, mas a ideia inicial do roteirista que começou o projeto era gravar o filme no Vietnã durante a guerra, mas o perigo da sugestão fez com que ele não conseguisse nenhuma parceria para concretizar a empreitada. Mesmo não sendo no meio do campo de guerra, dada a grandeza do projeto, complexidade do tema e das cenas filmadas, as condições de filmagem (eles estavam no meio da selva) e de tudo que estava em jogo, o set de filmagens é descrito como, no mínimo, tenso.

Desde a tensão das cenas até a trilha sonora, o filme envolve o espectador no horror da guerra. Podemos considerar que o filme trata, muito além de seu enredo, das consequências psicológicas que a guerra impõe àquele que nela se envolve. Estabelecendo uma crítica contra os líderes norte-americanos que mandaram seus jovens combatentes à batalhas, missões, e, enfim, uma guerra que, à semelhança de Willard e sua tripulação, pouco entendiam o motivo de estarem ali. Mesmo Willard, um Capitão, que tinha mais informações sobre a missão, não a entendia completamente, e por vezes parecia duvidar de sua legitimidade ou validade.

É possível ver também representantes da maioria dos arquétipos presentes nos anos 1970 nos Estados Unidos: O líder de alto escalão que envia combatentes à guerra como quem muda peças de posição em um tabuleiro e as descarta quando julgar conveniente, afastado da realidade do conflito; o combatente corajoso, porém tão marcado pela guerra, que já não sabe mais se está lutando pelo bem ou pelo mal; o civil que assiste de fora no personagem de Jerry no início do filme; o Coronel que tinha uma carreira promissora, mas foi corrompido pelo trauma; figuras tradicionais e alternativas, o uso de drogas como fuga e a busca por liberdade. Todos elementos que compõem não apenas o filme de Coppola, mas a realidade norte-americana fragmentada dos anos 1970. Há a crítica a “guerra televisionada”, que tudo transforma em show e manipulação, demonstrada na cena em que desembarcam em uma praia recém atacada e um *camera-man* pede a eles que passem direto por ali, fingindo lutar. A presença do fotojornalista insano que admirava Kurtz representa a imprensa e os meios de produção cultural que idolatram uma realidade quebrada e violenta. Coppola também critica a leviandade com a qual alguns militares tiravam a vida do inimigo, a exemplo da cena do ataque aéreo de Kilgore para que possa surfar com Lance.

A impessoalidade com a qual o assassinato era aplicado era espantosa, e causa repulsa e desconforto a quem assiste às cenas, mas mostra como o inimigo passou de ser humano a coisa, descartável e dispensável. Em diversos momentos, o filme mostra que não apenas o inimigo têm a condição de coisa dispensável e descartável, o combatente também o é. A exemplo disso: o fato de Willard ser enviado após outro Capitão falhar na mesma missão (e ele

sequer foi informado disso); Kurtz, no momento em que manifesta sua psicose, não é ajudado a se tratar como um veterano/herói de guerra, e sim é rapidamente descartado como inimigo que deveria ser igualmente aniquilado.

O ataque de jovens desesperados e despreparados à alvos que não teriam chance ou meios de defesa ilustra muito bem a própria guerra do Vietnã: a maior potência militar e econômica do mundo, cegada pelo medo e pelo desespero, interfere em uma guerra civil em um pequeno país asiático, enviando um contingente cada vez maior para lutar contra o inimigo, que em comparação era discrepantemente menor.

Na morte de Clean, um dos momentos mais tristes e viscerais da trama, toca ao fundo a fita de gravação que sua mãe havia enviado, anunciando os preparativos em curso para seu retorno. De maneira emocional, essa cena representa as milhares de famílias que esperavam o retorno de seus filhos, irmãos e netos, muitas das quais nunca os receberam de volta, sendo suas vidas ceifadas ainda na mocidade. Esse fator, de perda e revolta pelo que lhes havia sido brutalmente tirado, era uma das principais razões pelas quais aumentava o coro anti-guerra nos EUA no período, mesmo entre alguns conservadores.

Nos Estados Unidos, *Apocalypse Now* foi a princípio recebido sem entusiasmo, sendo criticado por sua visceralidade das cenas, porém no resto do mundo foi imediatamente aclamado. É possível que o povo americano não estivesse pronto para ver um auto-retrato tão brutal de sua própria realidade, mas de qualquer maneira, o filme gerou grande comoção, rendendo uma bilheteria de US\$150 milhões de dólares e vencendo o Oscar duas vezes, nas categorias de melhor som e melhor fotografia. Seu impacto reflete até hoje, e é material obrigatório para qualquer pessoa interessada no período da Guerra Fria, da Guerra do Vietnã, ou pelo tema de guerras ou simplesmente amante de cinema.

5.3. *Platoon* e Seus Símbolos

O filme *Platoon* (1986) acompanha o jovem recruta idealista e patriota Chris Taylor (Charlie Sheen), que em 1967 se une ao exército dos Estados Unidos, assim como fizeram seu pai e seu avô antes dele, com o desejo ardente de servir sua nação. Designado a um pelotão de infantaria, Chris Taylor passa a ser liderado pelo Tenente Wolfe (Mark Moses), que é jovem e inexperiente, e portanto o pelotão acaba recebendo ordens, extra-oficialmente, de dois soldados mais velhos: Sargento Robert “Bob” Barnes (Tom Berenger), de personalidade agressiva e severa, e Sargento Elias Grodin (Willem Dafoe), inteligente e idealista.

O primeiro desígnio do pelotão de Taylor é uma emboscada noturna para capturar guerrilheiros norte-vietnamitas. Nessa primeira missão eles são

surpreendidos por soldados vietnamitas e o novo recrutador é morto, enquanto Taylor sai do conflito ferido. Após voltar do período de recuperação, ele se aproxima de Elias e de seus “seguidores” com ideias mais amenas. Aqui também é introduzido ao espectador, e a Taylor, o uso de drogas por parte dos soldados.

A próxima patrulha do grupo leva à morte de três dos soldados ao caírem em armadilhas montadas pelos inimigos. Sob a névoa da raiva, o grupo descobre uma aldeia com reservas de armamento nas proximidades e Barnes interroga violentamente o líder da aldeia com a ajuda de um soldado que falava o idioma. Durante o interrogatório, a esposa do chefe da aldeia tenta ajudá-lo, mas é friamente morta por Barnes com um tiro. O Sargento Elias interfere e chega a entrar em embate físico com Barnes, ao que Wolfe ordena ao destacamento que destruíssem os abastecimentos da aldeia, no esforço de não permitir seu auxílio aos vietnamitas. Já horrorizado com o que tinha vivido até ali, Taylor em seguida interrompe o estupro de duas jovens vietnamitas por parte dos homens de Barnes.

De volta à base, quando o Capitão Harris (Dale Dye) é informado do ocorrido, anuncia que o homicídio ilegal de Barnes, se descoberto pela corte marcial, seria punido. Essa possibilidade de retaliação o preocupa, pois acredita que Elias testemunharia contra ele. O pelotão de Barnes, na próxima patrulha, cai em uma emboscada na qual o despreparo do Tenente Wolfe o faz ordenar fogo amigo para a própria unidade. Elias leva seus homens para atacar o inimigo pelo lado, ao que Barnes manda seu pelotão voltar para a selva e se reunir com o grupo. Barnes, ao encontrar Elias sozinho, movido pelo medo e ódio, atira nele e diz aos companheiros que os vietnamitas o tinham matado. Durante a fuga de helicóptero, Elias agoniza na floresta e eles conseguem vê-lo sendo finalmente morto pelos inimigos.

Taylor, que suspeita que Barnes quem tenha matado Elias, tenta avisar seus seguidores, mas Barnes o interrompe e faz um corte perto do olho de Taylor. A próxima batalha que o grupo, já reduzido, enfrentaria seria ainda mais brutal. A sede do exército americano foi explodida em um ataque suicida, gerando caos generalizado. Na confusão, Barnes e Taylor se encontram e Barnes tenta assassinar Taylor, mas é interrompido por um ataque aéreo. Quando eles recuperam a consciência, Barnes ordena que Taylor chame reforço médico, mas o jovem pega um fuzil de um dos inimigos mortos e atira em Barnes.

Taylor e Francis, de quem ficou mais próximo, são resgatados com um helicóptero e, feridos duas vezes, podem retornar às suas casas. Enquanto se afastam, a câmera mostra dramaticamente as trincheiras abaixo cheias dos corpos, aliados e inimigos, das pessoas que tiveram ali suas vidas encerradas.

O filme, dirigido por Oliver Stone, é quase uma autobiografia: O diretor, ele próprio, lutou na guerra do Vietnã em 1967, e quis fazer o filme, cujo roteiro ele mesmo escreveu, utilizando elementos de sua experiência pessoal no conflito. A experiência pessoal do diretor fica evidenciada na devastadora desilusão sofrida pelo jovem Chris Taylor e também na pessoalidade com a qual cada

evento é tratado. O recuo histórico entre a ida de Stone ao Vietnã em 1967 e a filmagem do filme já nos anos 80 dá a ele a oportunidade de digerir tudo o que aconteceu e fazer um relato cheio de significados profundos.

A começar pelo patriotismo de Taylor, que se alistou pois realmente acreditava no que estava fazendo, e é em seguida brutalmente jogado em uma realidade acachapante, representando tantos jovens que na vida real fizeram o mesmo e tiveram que lidar com o trauma de serem separados de sua humanidade.

Os Tenentes Elias e Barnes, por sua vez, são duas faces da mesma moeda, representando nada mais nada menos que os Estados Unidos, tendo os dois lados de sua personalidade lutando um contra o outro: na figura de Elias, uma elite intelectual, científica e libertária que representava aquilo pelo qual Taylor lutava; e na figura de Barnes, a inerência da beligerância norte-americana que, desde a constituição do país não passou por nenhum período sem se envolver em nenhuma guerra, e que se sentia mais do que confortável em buscar seus objetivos a qualquer custo, fosse às custas dos inimigos ou de seus aliados.

A partir dessa representação, fica claro o posicionamento de Stone: A política beligerante, militarizada norte-americana, sem querer sofrer as consequências de seus atos na Guerra do Vietnã e em outros conflitos, e com medo da repercussão de suas ações, assassinara o antigo ideal americano de liberdade. Em meio ao caos, enquanto Barnes escarnecia de Taylor, ele o mata, em uma representação da juventude que escolhe dar fim à violência de uma América deturpada pelo ódio e voltar aos princípios antigos, mesmo ferida e desmoralizada.

Crítica brutal à banalização de todas as formas de violência (física, moral, psicológica e sexual) que estavam entranhadas na ação norte-americana na invasão do Vietnã, *Platoon* foi aclamado pela crítica especializada mundial, ecoando não só a paixão pelo cinema, mas muito mais profundo que isso: a insatisfação com o caráter que tinha tomado a política norte-americana. A produção, muito bem sucedida, arrecadou por volta de 138 milhões de dólares apenas nos Estados Unidos. Foi reconhecido com sete indicações ao Oscar, das quais venceu quatro: melhor filme, melhor diretor, melhor som e melhor montagem. Além de outros prêmios e do reconhecimento até os dias atuais como um dos filmes que melhor retratou a realidade da guerra.

5.4. Nascido Para Matar (1987) e Seus Símbolos

Nascido Para Matar acompanha a história de dois soldados fuzileiros navais, J.T. "The Joker" Davis (Matthew Modine) e Leonard "Pyle" Lawrence (Vincent D'Onofrio), que vão como recrutas para um campo de treinamento militar localizado na Carolina do Norte. Lá, eles são treinados pelo implacável

Sargento Hartman (Lee Erme), que se utiliza de métodos, digamos, extremos em suas instruções.

Joker e Pyle começam a se aproximar após Hartman selecionar Joker para ajudar o outro recrutar com o treinamento básico. A inépcia de Pyle é amenizada com a ajuda do colega, mas Hartman impõe uma punição coletiva ao pelotão após encontrar uma rosquinha escondida nos pertences de Pyle. O resto do pelotão prepara um trote no qual espancam Pyle em represália, e Joker participa, mesmo que contrário. Esse episódio foi um ponto de virada para o jovem Pyle, que começa a se destacar como um soldado dedicado e destaque especial nos treinos de tiro, chamando a atenção de Hartman positivamente. Um dia, Joker vê o colega conversando com o próprio rifle, e ele desconfia que o garoto esteja desenvolvendo um transtorno mental.

Ao se formarem e receberem suas atribuições para irem para a guerra de fato, a maioria dos agora soldados são mandados para a infantaria militar, enquanto Joker se torna jornalista militar. No entanto, antes que eles fossem enviados para os locais designados, na última noite em que estão lá, Pyke entra no banheiro de Hartman e, sob os protestos impotentes de Joker e do resto do pelotão, mata o Sargento Hartman e se suicida com um tiro na boca.

Depois de um salto temporal, em 1968, Joker já é Sargento e é correspondente de guerra do jornal *Stars and Stripes* no Vietnã do Sul. Após ser atacado durante a “Ofensiva Tet” e conseguir fugir, uma série de eventos e reveses o leva a uma batalha direta contra os norte-vietnamitas, na qual, um a um, seus companheiros com experiência de guerra e combate direto iam sendo derrubados por um atirador com um rifle, que conforme eles tinham descoberto, estava sozinho. Quando Joker descobre a localização do atirador, percebe que se trata de uma adolescente, em quem ele tenta atirar, mas erra, revelando sua localização. Antes que ela possa atirar nele, seu companheiro a fere gravemente com um tiro. Enquanto ela agonizava e implorava para que eles a matassem de uma vez, eles discutem se a deixaram passar pelo sofrimento e pela dor ou se atenderão ao seu pedido e darão o tiro de misericórdia. Um dos combatentes, que assumiu o comando do esquadrão após a morte dos outros que tinham patentes mais altas, permite o tiro de misericórdia com a condição de que ele fosse dado por Joker. Mesmo hesitando, ele dispara contra a garota, ao que é parabenizado por seus companheiros. A marcha de retorno é feita ao som uníssono e irônico da “Marcha do Mickey Mouse” pelos soldados.

Em uma fala final cheia de significado, Joker narra seu anseio por voltar para casa e gratidão por estar vivo apesar de viver em um “mundo de merda” e, por fim, sem medo.

A produção, dirigida por Stanley Kubrick e roteirizada por Kubrick, Michael Herr e Gustav Hasford, foi dividida em duas fases, a primeira em que a direção de imagem deu ar mais documental e mecânico, focando na desumanização a que o processo de treinamento militar submetia os jovens e a segunda focada em como esses soldados, desprovidos de sua humanidade, vão para a guerra, que deu à trama um novo sentimento de perigo e ação.

Na primeira parte do filme, vemos dois jovens que passam por um abuso psicológico, e um deles sucumbe à loucura e agressividade, se voltando contra o líder militar e contra si mesmo. O outro garoto, Joker, é designado para o jornalismo de guerra, assim podendo representar a própria mídia norte-americana que apoiava as ações militarizadas e, mesmo não se sentindo parte do horror da guerra, se vê em uma encruzilhada em que por fim precisa agir diretamente contra o inimigo. Fazendo propaganda anti-comunista, televisionando a guerra como um show de marionetes e instigando a juventude a se juntar ao esforço de guerra pela integridade da hegemonia norte-americana.

A garota vietnamita morta humaniza o inimigo, mostrando que o “outro” não era necessariamente o monstro que o exército era treinado para matar, mas poderia ser apenas uma menina, jovem, assustada e isolada, incapaz sequer de cessar seu próprio sofrimento. A discussão dos soldados a respeito de terem ou não misericórdia em relação à ela pode representar o dilema pelo qual passa os EUA após a “Ofensiva Tet”, no qual o Vietnã do Norte agonizava, sim, porém onde os Estados Unidos não teriam meios de vencer. A “Marcha do Mickey Mouse”¹³⁰ revela o controle do capitalismo sobre o mundo, que não mediria esforços em ir “Ao redor de todo o mundo” hasteando sua bandeira seguindo seu líder (Mickey como expressão da Indústria Cultural norte-americana), que a todos faria bem-vindos, sem exceção. Enquanto a fala final de Joker revela que ele, quebrado pela guerra, não via sequer sentido no que fizera ali, o único sentido foi o extermínio do medo, que tinha sido expurgado de si.

O filme alcançou 120 milhões de dólares em bilheteria, sendo premiado mundialmente e aclamado pela crítica diante da excelente direção de Kubrick. Sua significação para o curso do processo histórico no qual se insere é expressiva, uma vez que, assim como os outros filmes analisados

¹³⁰ Em tradução livre:

“Para sempre vamos carregar nossa bandeira!
Alto! Alto! Alto! Alto!

Venha e cante uma canção
E se junte à diversão!
M-I-C-Y K-E-M-O-U-S-E

Iremos fazer as coisas e
Nós iremos à lugares
Ao redor de todo o mundo
Vamos marchando!

Quem é o líder do clube?
Isso é feito para você e para mim
M-I-C-K-E-Y-M-O-U-S-E
Ei! lá, Oi! lá, Ei! lá
Você será bem-vindo, como deve ser
M-I-C-K-E-Y-M-O-U-S-E

anteriormente, descreve uma tendência revisionista do papel norte americano na política internacional e de conscientização e demanda interna por políticas que levassem em conta o impacto de longo prazo que teriam na vida de cada pessoa.

6. CONSIDERAÇÕES FINAIS

A produção cinematográfica norte-americana do período da Guerra Fria, via de regra, espelhava o modo de vida¹³¹ e de gestão do Estado moderno que o país pretendia, sob a própria liderança, instaurar no mundo todo. O cinema, enquanto manifestação cultural, é peça chave na constituição da Indústria Cultural e um de seus produtos com alcance mais abrangente. A análise das características do cinema anti-guerra da Segunda Guerra Fria, ou seja, das produções que rompiam com a tendência imposta pela indústria da cultura, enriquece o debate acerca da Guerra Fria, especialmente no sentido de entender quais foram as consequências de longo prazo do conflito para a hegemonia norte-americana. Por isso, nos propusemos, neste trabalho, a analisar o impacto das produções de filmes anti-guerra no locus temporal da Segunda Guerra Fria (1979) ao colapso da União Soviética (1991).

O recorte temporal escolhido foi respeitado, dentro da teoria de Braudel de diferentes durações de eventos históricos, sob o entendimento de que os filmes analisados se inserem em um processo histórico de longa duração, portanto houve eventos anteriores e posteriores a seu lançamento que foram citados aqui pois também fazem parte do todo que compôs o processo da Guerra Fria e anunciava elementos que seriam importantes na Nova Ordem Mundial instaurada.

Estruturando o debate a partir do conceito de ciclos hegemônicos do capitalismo histórico em Gramsci ampliado por Arrighi para o contexto interestatal, temos uma base teórica sofisticada que permite a observação da Guerra Fria em dois níveis, do ponto de vista da pretensão hegemônica norte-americana: por quais fases passará sua ascensão; quais fatores anunciarão o início de seu declínio.

Vemos na Guerra Fria um combate travado nas trincheiras da cultura, principalmente por meio da propaganda e, em boa parte, do cinema. As produções da época que se opunham às estratégias hegemônicas, tinham em sua gênese claras motivações políticas, movimentos anti-guerra, pacifistas e de contracultura. Portanto, é de extrema relevância a compreensão desse fenômeno para entendimento amplo do que foi a Guerra Fria e como ela afetou as mentalidades não apenas norte-americanas, mas de todo o mundo disputando consenso na realidade internacional acerca de aspirações hegemônicas.

¹³¹ Evidente que “modo de vida” aqui faz referência não à qualidade de vida, apesar de isso ser amplamente veiculado na mídia, e sim ao sistema de procedimentos econômico-políticos que compreendia o capitalismo: trata-se do modelo político social.

As principais características dos filmes norte-americanos produzidos nos EUA da Segunda Guerra Fria (1979) ao colapso da União Soviética (1991) qualificados como filmes anti-guerra, ou contra-hegemônicos, foram a crítica e até a negação da ideia de que a intervenção militar, econômica e midiática norte-americana além de suas fronteiras serviam a um bem maior, do interesse de todos, bem como a “desglamourização” da guerra e negação de seu papel como promotora de liberdade. Sem sombra de dúvida as obras analisadas se posicionam claramente contra a ação externa militarizada dos Estados Unidos, denunciando os crimes de guerra e atrocidades cometidos no Vietnã não apenas contra os povos asiáticos envolvidos no confronto, mas também contra o próprio povo norte-americano, que retornou (os que ainda estavam com vida) com traumas e feridas profundas (físicas e psicológicas). Aqueles que não foram diretamente ao confronto também sofreram as consequências de seu desenrolar, desde famílias que perderam entes queridos e amigos, a pessoas que eram assediadas pela guerra televisionada e os terrores escancarados que apenas faziam aumentar o medo e a incerteza. Vale mencionar, aqui, a cena emocionante da morte de Clean tocando ao fundo a fita de sua mãe, representando tanto a apreensão das famílias que ficaram no país quanto o desejo ardente daqueles que estavam na guerra de retornar à segurança de seus lares.

É importante ressaltar que, por maior qualidade que esses filmes carreguem consigo, seus signos e significados são uma representação interpretativa da realidade, e não a realidade em si. Quando interpretamos, então, que Elias e Barnes, em *Platoon*, são a representação de uma América dividida e que nessa América o militarismo intolerante atenta contra a intelectualidade e a liberdade, contexto no qual a juventude têm o papel de insurgir contra as injustiças e restaurar a liberdade, é fundamental o entendimento de que esta é uma interpretação daquilo que o diretor e roteirista do filme têm por visão, e não de uma verdade absoluta. Mesmo que tenha relação direta com a realidade e muitos elementos constitutivos dela, o que essa interpretação prova é que a) filmes como *Platoon* ganhavam espaço crescente na produção cultural; b) os filmes anti-guerra estavam sendo bem acolhidos pela crítica especializada norte-americana e mundial; e c) se a veiculação acusatória da falácia de legitimidade da intervenção norte-americana em guerras pelo mundo é recebida, como foi, com aplausos tanto da comunidade internacional quanto dos próprios americanos, é possível e provável que isso indique que os admiradores desses filmes concordem também com sua leitura da realidade.

Procuramos identificar quais foram os movimentos sociais que motivaram seu desenvolvimento, e são eles os movimentos de contracultura, como o movimento hippie sob o bordão “*make love, not war*”, os movimentos feministas, movimentos negros e socialistas ou anti-capitalistas. Agora, como

essas produções encontraram espaço dentro do contexto de Indústria Cultural é algo complexo, porém que faz parte do sistema e não cria ruptura com ele.

Podemos inferir que a Indústria Cultural age por meio da manipulação e da redução da experiência artística e espiritual à uma distração impensada e guiada no sentido de acreditar naquilo que lhe é imposto por uma elite industrial, acreditando porém que se está a pensar por si mesmo. Não conseguimos identificar, em nossa pesquisa, a ligação de produtores dos filmes analisados com elites industriais interessadas na desmoralização norte-americana, então até segunda instância ficamos com a interpretação de que se tratam de obras voluntárias e livres da influência do governo e de suas agências. Ora, sendo assim, a existência do Cinema anti-guerra se enquadra no que Adorno define como a “diferença” daquele que vive no sistema e pode ou se adaptar ou ser isolado. A boa recepção do cinema anti-guerra não indica para um isolamento, portanto, se prova a afirmação de Adorno de que “aquele que reside pode sobreviver apenas se inserindo”.¹³² Uma vez registrado em sua diferença pela indústria cultural, já faz parte desta, assim como a reforma agrária no capitalismo”.¹³³ A primeira vista parece uma conclusão estranha, pois como poderiam filmes anti-guerra e contra-hegemônicos se encaixarem em um padrão dentro da indústria da hegemonia a que alega se opor?

Apenas um sistema livre de amarras morais como a Indústria Cultural seria capaz de absorver dentro de si a própria antítese com tanta naturalidade. Isso não ocorreu apenas com o cinema, nos anos que seguiram o movimento hippie, por exemplo, passaram a ser comercializadas roupas e acessórios seguindo o tema; o movimento feminista encontrou alguma vazão no sentido de levar a mulher para o mercado de trabalho de maneira que nos dias de hoje sustentar uma família inteira com o salário de uma só pessoa se torna um privilégio com o qual poucos poderiam arcar; a luta racial é até explorada pela economia e propaganda sob a fachada da inclusão; o rock, considerado quando de seu nascimento altamente subversivo, passa a fazer parte do *mainstream* da música, representando até hoje um nicho expressivo.

Uma boa explicação para essa força da superestrutura capitalista talvez resida na própria formação do Estado Ocidental, já que o capitalismo avançado nos países ocidentais possibilitou também o fortalecimento das superestruturas, uma vez que os grupos políticos que tomaram o poder e os formaram, antes, precisaram exercer liderança intelectual e moral sobre os demais. Isso também oferece uma explicação plausível do porque os Estados Unidos, mesmo com todas as incoerências e contradições, manejava tão habilmente a opinião pública, enquanto a União Soviética tinha mais dificuldade e precisava se garantir, inclusive entre seus mais no jogo político e força militar do que na coesão de seu próprio bloco.

¹³² ADORNO, Theodor W. Indústria cultural e sociedade. p. 9.

¹³³ ADORNO, Theodor W. Indústria cultural e sociedade. p. 9.

Parece não haver movimento que a Indústria Cultural não seja capaz de identificar e modificar para se encaixar em sua agenda. E esse é o caso do cinema anti-guerra. Até a valorização da técnica, apesar de ser usada com maestria, se assemelha com o cinema *Hollywoodiano* tradicional. Contudo, se o processo da indústria da cultura é assim tão eficiente, porque teria absorvido movimentos contra-hegemônicos, mas não movimentos socialistas? A resposta está no fato de os movimentos contra-hegemônicos não serem fundamentalmente contra a existência do capitalismo, como o socialismo o é, e sim manifestações de descontentamento e desencantamento com o sistema que talvez um dia tenham acreditado e defendido (como Taylor em *Platoon*). Podemos resgatar Gramsci, quando cita o cadornismo político como razão para a falta de tolerância em relação aos feitos no Vietnã e em outras intervenções: aqui, não estava sendo evitado o sacrifício inútil.¹³⁴

Ao início dessa pesquisa, a hipótese era de que os filmes anti-guerra tivessem tido um impacto desestabilizador na hegemonia norte-americana, demonstrando falta de coesão interna. Contudo, agora fica claro que, apesar de não excluída essa possibilidade, é certo que foram as rupturas e fragmentações da sociedade norte-americana que permitiram que essas obras sequer existissem. Desde o primeiro movimento negro organizado nos Estados Unidos no século XX, já se evidenciava uma contradição político-social que encontrava seu limite na resistência do povo negro; as primeiras pessoas que tiveram coragem de denunciar crimes de guerra cometidos pelos EUA durante a Guerra Fria, renunciando a formação dos movimentos anti-guerra; os movimentos feministas que pediam por maior equidade e liberdade também para mulheres. Cada acontecimento é somado a um total que, quando calculado, têm como resultado a evidência de profundas rachaduras na organização político-social dos EUA, que não se resolveram até os dias de hoje, evidência disso é o levante contínua de movimentos negros, como o “*Black Lives Matter*”, seguidos de violenta repressão, perpetração de violências e injustiças contra mulheres e meninas, acentuação da desigualdade social e consequente aumento da insatisfação.

O cinema anti-guerra, apesar de ser absorvido pela Indústria Cultural e de ser parte de um processo que têm antecedentes e desdobramentos (que inclusive se desenrolam até hoje sem chegar ainda à sua conclusão) anuncia o que Gramsci e Arrighi acusam como o início do fim: o entendimento gradual falácia de que a liderança da classe dominante é para o bem da maioria, atacando justamente aquilo que há de mais sofisticado na base do Estado norte-americano, os aparelhos ideológicos do Estado. Retomando Gramsci, a crise de hegemonia não começa como crise econômica ou política, mas sim de liderança. Os aparelhos ideológicos do capital é onde se dão os sintomas da

¹³⁴ GRAMSCI, Antonio. Maquiavel, A Política e o Estado Moderno p. 19

crise de hegemonia.¹³⁵ Apesar de ter saído como vencedor absoluto da Guerra Fria, a continuidade da movimentação social e crítica nos Estados Unidos parece fazer parte também de outra processualidade histórica, ainda em curso, e cuja repercussão pode levar à queda do grande império capitalista norte-americano. Resta refletir: Que forças que se organizam agora terão força para assumir o vácuo de poder deixado? Ou arranjo em formação seria capaz de, antes mesmo do colapso, enfrentar os Estados Unidos novamente em busca da supremacia mundial? A financeirização da política norte-americana que ainda durante a Guerra Fria deixou a economia mundial aos cuidados da especulação, que acabou com a necessidade do lastro produtivo vem criando crises financeiras do capital cada vez mais frequentes e profundas deixa dúvida, ainda, em relação à existência do próprio capitalismo da maneira que o conhecemos agora. Em todo caso, o “Fim da História”¹³⁶ está tão longe quanto poderia, e a mudança é inevitável.

¹³⁵ GRAMSCI, Antonio. Maquiavel, A Política e o Estado Moderno

¹³⁶ ANDERSON, Perry. O fim da história: de Hegel a Fukuyama. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1992.

7. BIBLIOGRAFIA

ADORNO, Theodore. Indústria Cultural e a Sociedade. São Paulo, Paz e Terra, 2002.

ANDERSON, Perry. O fim da história: de Hegel a Fukuyama. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1992.

ARRIGHI, Giovanni. O Longo Século XX. Rio de Janeiro: Contraponto; São Paulo: Editora Unesp, 1996

BRAUDEL, Fernand. Escritos sobre a História. Lisboa: Perspectiva, 1992.

CHESNAIS, François. A Mundialização do Capital. São Paulo: Xamã, 1996

CHARNEY, Leo; SCHWARTZ, Vanessa. O cinema e a invenção da vida moderna. Cosac & Naify, 2001

COGGIOLA, Osvaldo; ZAGNI, Rodrigo Medina. Entre a Glória e o Pesadelo: A Era de Ouro do Capital e a Guerra Fria.

FERNANDES, Florestan. Capitalismo dependente e classes sociais na América Latina. Rio de Janeiro: Zahar, 1972.

FERRO, M. Filme: uma contra-análise da sociedade? In: LE GOFF, J.; NORA, P. (Orgs.). História: novos objetos. Trad.: Terezinha Marinho. Rio de Janeiro: F. Alves, 1976. p. 202-203.

FERRO, Marc. Cinema e História. Tradução de Flávia Nascimento. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.

GADDIS, John Lewis. The cold war: a new history New York: The Penguin Press, 2005.

GRAMSCI, Antonio. O “Risorgimento”: Notas sobre o surgimento da Itália. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 2002

_____. Cadernos do cárcere. Vol. 3. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2014.

_____. Maquiavel, A Política e o Estado Moderno.

GRUPPI, Luciano. O conceito de hegemonia em Gramsci. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1978.

HALLIDAY, Fred; “The End of the Cold War and International Relations: Some Analytic and Theoretical Conclusions”; in: BOOTH, Ken; SMITH, Steve. International Relations Theory Today. Pennsylvania: The Pennsylvania State University Press, 1995.

HOBSBAWM, Eric J. Era dos extremos: o breve século XX – 1914-1991. São Paulo: Cia. Das Letras, 1995.

HOWARD, Michael; Cit. por: JUDT, Tony. Pós-guerra: História da Europa desde 1945. Lisboa: Edições 70, 2009

MCCMAHON, Robert. La Guerra Fría: Una Breve Introducción. Madrid. Alianza Editorial, 2003.

MARTIN, Marce. El lenguaje del Cine. Barcelona: Gedisa Editorial, Abril 2002

PENAFRIA, Manuela. Análise de Filmes - conceitos e metodologia(s). VI Congresso SOPCOM, Abril de 2009

PORTELLI, Hugues. Gramsci e o bloco histórico. Rio de Janeiro: Paz e Terra. 1977

RUSSELL, Bertrand. Crimes de guerra no Vietnã. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1967.

SEVCENKO, N. A corrida para o século XXI. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

SEVERINO, Antônio Joaquim. Metodologia do Trabalho Científico. São Paulo: Cortez, 2007

STONOR Saunders, Frances. The Cultural Cold War: The CIA and the world of arts and letters. The New Press, New York, London, 2013

SAUNDERS, Frances Stonor. Quem pagou a conta? A CIA na Guerra Fria da Cultura. Rio de Janeiro, São Paulo: Record, 2008.

TIME. Hollywood: The Shock of Freedom in Films. TIME. 1967.

THOMPSON, Edward; "Notas sobre o exterminismo, o estágio final da civilização"; in: BAHRO, Rudolf; CHOMSKY, Noam; DAVIS, Mike (et al). Exterminismo e Guerra Fria. São Paulo: Brasiliense, 1985

ZAGNI, Rodrigo Medina. Identidades em guerra: imperialismo e cultura nas relações entre Estados Unidos e América Latina durante a Segunda Guerra Mundial (os casos de Brasil, Argentina e México). Curitiba: CRV, 2015.