

UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA
INSTITUTO DE ECONOMIA E RELAÇÕES INTERNACIONAIS
GRADUAÇÃO EM RELAÇÕES INTERNACIONAIS

JOÃO VITOR PIRES FRANCO

**De Leste a Oeste: Representações da Rússia no audiovisual dos
Estados Unidos (1939-2022)**

Uberlândia

2024

JOÃO VITOR PIRES FRANCO

**De Leste a Oeste: Representações da Rússia no audiovisual dos
Estados Unidos (1939-2022)**

Trabalho de conclusão de curso apresentado ao Instituto de Economia e Relações Internacionais, como parte dos requisitos exigidos para a obtenção do grau de Bacharel em Relações Internacionais da Universidade Federal de Uberlândia, sob orientação do Prof. Edson José Neves Júnior.

Uberlândia

2024

JOÃO VITOR PIRES FRANCO

**De Leste a Oeste: Representações da Rússia no audiovisual dos
Estados Unidos (1939-2022)**

Trabalho de conclusão de curso apresentado ao
Instituto de Economia e Relações
Internacionais, como parte dos requisitos
exigidos para a obtenção do grau de Bacharel
em Relações Internacionais da Universidade
Federal de Uberlândia, sob orientação do Prof.
Edson José Neves Júnior

Uberlândia, 30 de outubro de 2024

Banca Examinadora:

Prof. Dr. Edson José Neves Júnior (Orientador) – UFU

Prof. Dra. Cristine Koehler Zanella – UFABC

Prof. Dr. Áureo de Toledo Gomes – UFU

RESUMO

Este estudo visa a análise da representação da Rússia e de seus cidadãos nas produções audiovisuais norte-americanas, com um olhar particular para a persistência de estereótipos negativos pós-Guerra Fria. Ao examinar um amplo espectro de filmes e séries, desde clássicos como *Ninotchka* (1939), *Moscou contra 007* (1963), até produções contemporâneas como *Senhor das Armas* (2005), *Chernobyl* (2019) e *Stranger Things* (2022), busca-se identificar a evolução dessas representações e a influência de fatores políticos nesse processo. A pesquisa investiga a presença de elementos russóforos, a relação entre grandes estúdios de Hollywood como Warner, Fox Pictures, MGM e Paramount, e órgãos de segurança dos Estados Unidos, como a CIA e órgãos de segurança norte-americanos, como o Departamento de Defesa, e o papel do cinema na construção de narrativas alternativas sobre a realidade internacional. Ao analisar os elementos das obras selecionadas, pretendeu-se desvendar como essas produções moldam a percepção pública sobre a Rússia, tanto nos Estados Unidos quanto em escala global, haja visto o poder de distribuição da indústria audiovisual norte-americana. A relevância desta pesquisa reside na compreensão de como o audiovisual, enquanto um poderoso meio de comunicação e elemento estético, influencia as relações internacionais. Ao conectar a análise de filmes e séries com as Teorias de Relações Internacionais, busca-se demonstrar como o popular e o político se entrelaçam na construção de significados culturais e políticos.

Palavras-chave: cinema, representação, russofobia, URSS, Rússia, EUA.

ABSTRACT

This study examines the representation of Russia and its citizens in American audiovisual productions, with a particular focus on the persistence of negative stereotypes in the post-Cold War era. By analyzing a wide range of films and series, from classics like *Ninotchka* (1939) and *From Russia with Love* (1963) to contemporary productions such as *Lord of War* (2005), *Chernobyl* (2019), and *Stranger Things* (2022), this research seeks to identify the evolution of these representations and the influence of political factors in this process. The study investigates the presence of Russophobic elements, the relationship between major Hollywood studios such as Warner, Fox Pictures, MGM, and Paramount, and US security agencies like the CIA and the Department of Defense, and the role of cinema in constructing alternative narratives about international reality. By analyzing selected works, this study aims to understand how these productions shape public perception of Russia, both in the United States and globally, given the distribution power of the American audiovisual industry. The relevance of this research lies in understanding how audiovisual media, as a powerful means of communication and aesthetic element, influences international relations. By connecting the analysis of films and series with International Relations Theories, this study seeks to demonstrate how the popular and the political intertwine in the construction of cultural and political meanings.

Keywords: cinema, representation, Russophobia, USSR, Russia, USA.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Cartaz do filme Ninotchka lançado em 1939	52
Figura 2 – Cena do filme retratando Ninotchka e Leon conversando	54
Figura 3 – Cena do filme em que ela deseja e experimenta um chapéu.....	55
Figura 4 – Cena do filme Ninotchka - desfile na União Soviética	57
Figura 5 – Cena do filme Ninotchka - desfile na União Soviética	58
Figura 6 – Cena do Filme "Ninotchka" Carta censurada pelo governo soviético	58
Figura 7 – Um dos cartazes do filme 007 contra Moscou	59
Figura 8 – Personagem “Yuri Orlov” interpretado por Nicolas Cage em frente a um monumento com a simbologia que estava sendo retirado devido a dissolução da União Soviética.....	65
Figura 9 – Linha de produção de uma munição em uma fábrica que não existe na realidade .	66
Figura 10 – Tio de Yuri, Dmitri, bebendo durante todo o momento que fala com o sobrinho	68
Figura 11 – Cartaz promocional da série Chernobyl.....	70
Figura 12 – Vice-primeiro-ministro ameaçando Legasov	73
Figura 13 – Vice-primeiro-ministro ameaçando mais um cidadão	74
Figura 14 – Oficial do Partido Comunista com uma jarra de vodca em sua mesa sendo arrogante com uma cientista	75
Figura 15 – Recém-recruta se prepara para abater animais domésticos que permaneceram na área residencial após a evacuação. No entanto, é importante salientar que esse evento, na realidade, nunca ocorreu	76
Figura 16 – Poster da 4ª temporada de Stranger Things	77
Figura 17 – Grigori perseguindo Hopper, Joyce e Alexei	80
Figura 18 – Hopper sendo acompanhado por guardas para prisão.....	81
Figura 19 – Trecho da série que mostra prisioneiros construindo uma ferrovia em uma paisagem gélida em uma prisão localizada na Península de Kamchatka	82

LISTA DE QUADROS

Quadro 1 – Filmes com as maiores bilheterias em 2022 e seus respectivos orçamentos e países de origem	32
Quadro 2 – Relação produções audiovisuais e os indicadores analisados e verificados em cada uma	85

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

CEIC	Global Economic Data, Indicators, Charts &. Forecasts
CIA	Central Intelligence Agency
EUA	Estados Unidos da América
IMDB	Internet Movie Database
KGB	Komitet Gosudarstveno Bezopasnosti
MGM	Metro-Goldwyn-Mayer
RI	Relações Internacionais
RKO	Radio-Keith-Orpheum
URSS	União das Repúblicas Socialistas Soviética

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	9
2 ESTÉTICA E RELAÇÕES INTERNACIONAIS	16
2.1 Estética e Política	16
2.2 Estética e Relações Internacionais	20
3 OS ESTADOS UNIDOS E O CINEMA	30
3.1 Domínio cultural dos Estados Unidos.....	30
3.2 Construção do Outro pelos EUA.....	40
4 RUSSOFOBIA NAS TELAS: ANÁLISE PRODUÇÕES AUDIOVISUAIS DE 1939 ATÉ 1989	46
4.1 O conceito de Russofobia	46
4.2 Ninotchka (1939).....	52
4.3 Russofobia nas Telas: Moscou contra 007 (1963).....	59
5 RUSSOFOBIA NAS TELAS: ANÁLISE DAS PRODUÇÕES AUDIOVISUAIS APÓS OS ANOS 2000.....	65
5.1 Senhor das Armas (2005).....	65
5.2 Chernobyl (2019)	70
5.3 Stranger Things (2022).....	77
6 CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	84
REFERÊNCIAS	87

1 INTRODUÇÃO

Roland Bleiker (2009, p. 1) introduz sua obra *Aesthetics and World Politics* fazendo a seguinte pergunta: “É irresponsável explorar temas estéticos em tempos em que o mundo está submerso pela guerra, genocídio, pobreza, mudanças climáticas e por crises econômicas?”. Para teóricos clássicos e que compõem o núcleo *mainstream* das Relações Internacionais (RI), esse tema não deveria ser uma prioridade na área de estudo, haja vista que ele não é objetivo e nem preciso. Como Shannon (2012, p. 2) aponta, a maioria dos teóricos que compõem o campo dominante das RI adota uma posição racionalista, objetivista e universal. Dessa forma, a explicação dos fenômenos que acontecem na política internacional, então, precisa passar por essas posições para ser considerada válida.

Todavia, a estética, como bem sugere Bleiker (2009, p. 1), deve ser incorporada como um aspecto essencial para compreender a política e o mundo. Tais objetos estéticos podem fornecer soluções inovadoras para sanar os desafios enfrentados hoje. Eles oferecem perspectivas que antes não eram incluídas nas visões teóricas predominantes das RI.

Daniel III e Musgrave (2017, p. 503) vão mais além e sugerem que, ao negar não só a estética, mas também a “*pop culture*” e sua capacidade de gerar e disseminar informações sobre o mundo, esse campo de estudo abdica de um lugar onde os debates importantes nas relações internacionais acontecem. Essa disseminação de informação pela *pop culture* muda a concepção das pessoas sobre a política mundial.

Ademais, o termo “*pop culture*” que será utilizado em todo o trabalho tem sua definição calcada em Parker (2011, p. 152), o qual diz que o termo “*pop culture*” se refere a práticas estéticas no sentido estatístico e qualitativo. Mais precisamente, uma forma particular de “cultura comum” que nasce com o período moderno. Nesse sentido, a “*pop culture*” pode ser entendida como cultura produzida e consumida em massa. Delaney (2007, p. 6) ainda salienta que o referido termo ainda pode ser definido como “produtos e formas de expressão e identidade que são frequentemente encontrados ou amplamente aceitos, comumente aprovados e apreciados que são características de uma sociedade em um determinado período da história”.

Desse modo, fica claro que por ser ampla, esse tipo de prática cultural está imbricada na sociedade e não pode ser ignorada pelas Relações Internacionais. Consequentemente, negar a relevância desse tema para a disciplina impede a possibilidade da criação de novas abordagens e modos de pensar para o campo. Somado a isso, Bleiker (2018, p. 1) justifica e reafirma novamente o valor e a notoriedade desse tema para as RI ao salientar que:

[...] Vivemos em uma era visual. Imagens e artefatos visuais moldam eventos internacionais e nossa compreensão deles. Fotografias, filmes e televisão influenciam como vemos e abordamos fenômenos tão diversos quanto guerra, diplomacia, crises financeiras e campanhas eleitorais. Outros campos visuais, desde arte e desenhos animados até mapas, monumentos e videogames, moldam como a política é percebida e realizada. Drones, satélites e câmeras de vigilância nos observam 24 horas por dia e fornecem imagens que são então usadas politicamente. Além disso, novas tecnologias agora permitem uma rápida distribuição de imagens estáticas e em movimento ao redor do mundo. Plataformas de mídia digital, como Twitter, YouTube, Facebook e Instagram, desempenham um papel importante em todo o espectro político, desde campanhas de recrutamento terrorista até campanhas de justiça social (Bleiker, 2018, p. 1, tradução nossa)¹.

Nesse sentido, na contemporaneidade, pode-se afirmar que ignorar o aspecto visual no campo seria equivocado, haja vista todas essas dimensões acima que, eventualmente, perpassam todo o tecido social e estão imbricadas na vida cotidiana dos sujeitos.

Nesse contexto, a expressividade do tema tem respaldo na empiria, pois as publicações dentro dele apenas crescem. Pode-se citar alguns trabalhos como *Art/Museums: International Relations* (Sylvester, 2015), *Cinematic Geopolitics* (Shapiro, 2008), *Game of Thrones and the Theories of International Relations* (Young; Ko, 2019), *Harry Potter and International Relations* (Nexon; Neumann, 2006), *Imagining America at War* (Weber, 2006), *International Relations and Politics through Star Trek and Star Wars* (Campbell; Gokcek, 2019), *Relações Internacionais e o Cinema* (Zanella; Neves Junior, 2015), *The International Politics of Superheroes* (Turzi, 2022) e *Theories of International Politics and Zombies* (Drezner, 2011). Dessa maneira, identifica-se não só o crescente interesse no tema, mas também uma urgência de existir obras que permitam novas reflexões sobre a política internacional.

No presente trabalho, os objetos estéticos a serem utilizados serão, predominantemente, produções audiovisuais, entretanto, Bleiker (2009, p. 2) reafirma que eles podem ser qualquer prática artística – cinema, música, poesia e fotografia – e as reflexões, interpretações e compreensões que eles engendram. Para Dodds (2008), os filmes funcionam como textos geopolíticos que envolvem o aspecto visual e textual e o engajamento emocional do telespectador. Em razão desse envolvimento afetivo com a narrativa visual, Daniel III e

¹ Do original: We live in a visual age. Images and visual artefacts shape international events and our understanding of them. Photographs, film and television influence how we view and approach phenomena as diverse as war, diplomacy, financial crises and election campaigns. Other visual fields, from art and cartoons to maps, monuments and videogames, frame how politics is perceived and enacted. Drones, satellites and surveillance câmeras watch us around the clock and deliver images that are then put to political use. Add to this that new technologies now allow for a rapid distribution of still and moving images around the world. Digital media platforms, such as Twitter, YouTube, Facebook and Instagram, play an important role across the political spectrum, from terrorista recruitment drives to social justice campaigns

Musgrave (2017, p. 503) adicionam à reflexão de Dodds (2008) que os filmes também são uma “experiência sintética”.

Destarte, esse conceito criado pelos autores enfatiza que os efeitos do consumo de produtos culturais de ficção (livros e produções audiovisuais, por exemplo) influenciam as pessoas que são expostas a eles. Assim, por eles circularem amplamente, acabam sendo mais eficazes na formação de opinião e na visão de mundo dos sujeitos do que fontes não ficcionais, como um artigo científico, por exemplo. Nessa visão, então, as experiências sintéticas podem reforçar, induzir, ou até mesmo reposicionar identidades e crenças, afetando como a audiência se comporta no mundo real. Com isso, a escolha por esse tipo de objeto estético, o filme, foi proposital e ao fim desta seção espera-se justificá-la.

Além do mais, o longa-metragem, por conter elementos ficcionais, oferece ao telespectador informações sobre conceitos da política mundial que são ligados às Relações Internacionais. Por essa perspectiva, como ressalta Weber (2010, p. 9), os filmes possibilitam que os sujeitos possam considerar conexões entre as Teorias de Relações Internacionais e a vida cotidiana. Nesse sentido, eles estabelecem a junção entre o “popular” e o “político”. Assim, Dodds (2008, p. 479) acrescenta que compreender esse objeto é importante para entender as funções políticas das performances visuais oferecidas pelos filmes.

Para além disso, a combinação entre Relações Internacionais e Cinema, é uma conjunção crítica, conforme indica Edkins e Kear (2013, p. 8), pois traz um movimento interdisciplinar que possibilita novas reflexões, quadros epistemológicos de cada disciplina e a ampliação do alcance e o poder explicativo de ambas. A partir daí, é possível criar estruturas e práticas de investigação entre a estética e a política. Por isso, detecta-se a oportunidade de pensar pontos correspondentes e de inter-relação e, paralelo a isso, de criar condições para mobilizar novas maneiras de refletir esses objetos.

Apesar das constatações apresentadas até aqui serem todas do século XXI e, portanto, muito recentes, as produções cinematográficas vêm sendo usadas há um certo tempo para criar imagens sobre a política internacional. Exemplo disso é que os nazistas já estavam cientes de tais efeitos dos filmes desde 1920 (Rethmeier, 2008). Ademais, os britânicos também usaram desse tipo de mídia na Primeira Guerra Mundial para massificar a comunicação e angariar apoio popular para suas políticas, montando uma grande e sistemática campanha de propaganda (Reeves, 1983). Na presente monografia, um dos recortes temporais selecionados para entender como essas representações eram feitas é a Guerra Fria.

Esse período é importante considerando que durante ele, Shaw (2007, p. 1) reitera que poucas armas foram mais poderosas no convencimento dos cidadãos dos Estados Unidos sobre as percepções que eles tinham da União Soviética do que o Cinema. Apesar desse conflito hemisférico não existir mais, a produção audiovisual contemporânea continua sendo embutida com conteúdo político, mesmo que esse não seja de caráter tão explícito. Diante disso, Giglio (2019, p. 2) ainda pontua que em Hollywood, um dos locais em que mais se produz filmes no mundo, há um engajamento na atividade política e na mensagem transmitida pelos filmes desde que os primeiros estúdios se estabeleceram 100 anos atrás. Além disso, o autor também afirma que o conteúdo de tais produções é utilizado para defender o *status quo*, apoiar o sistema capitalista e ainda é útil para propaganda governamental.

No tangente à motivação pela escolha do audiovisual hollywoodiano como um dos objetos principais desta pesquisa, verifica-se a importância que o cinema, especificamente, o norte-americano, ainda detém na cultura de seu próprio país (e em quase todos os países em que essas obras chegam). Nesse ínterim, conforme Shaw (2007, p. 12) aponta, Hollywood reuniu as condições para assim se organizar ainda nos anos 1930 em um oligopólio de oito estúdios. Isso posto, é possível, então, identificar que os Estados Unidos, no período da Guerra Fria, possuíam um aparato de propaganda que envolvia os estúdios Metro-Goldwyn-Mayer (MGM), Paramount, Fox, Warner e Radio-Keith-Orpheum (RKO) em conjunto com órgãos governamentais como o Departamento de Defesa e a Agência Central de Inteligência.

Esses recursos eram usados para criar imagens sobre a política internacional e um dos objetivos era a securitização da União Soviética e do regime socialista real vivido por aquele país até então com o intuito de produzir antagonização e a inimizade. Durante esse enfrentamento, havia uma tendência em demonizar o inimigo que tinha como fim moldar a opinião pública em favor dos Estados Unidos, haja vista o contexto desse conflito. Esse processo acontecia ao retratar adversários como bárbaros ou destrutivos (Alexander; Levin; Henry, 2005, p. 31). Isso seria útil para formatar as preferências políticas e, caso a população civil fosse levada a odiar o inimigo, qualquer medida poderia ser implementada em nome da vitória. Segundo Burns (2018, p. 134), a demonização também teria como objetivo final rejeitar emotivamente a nação inimiga para a população se mobilizar contra ela.

Todavia, passado esse período da história, com a dissolução da União das Repúblicas Socialistas Soviéticas (URSS), os russos continuam sendo caracterizados de outras formas, mas existem diferenças e semelhanças enquanto a mensagem política por trás dessas produções audiovisuais. Nesse cenário, pode-se verificar que os interesses dos Estados Unidos são

conjunturais e históricos. Dessa maneira, afirma-se que os Estados Unidos da América (EUA) fazem o uso de antagonismos na sua estratégia de política exterior e isso historicamente acompanha o comportamento desse Estado. Chomsky (1997, p. 35) constata isso ao observar que sempre existe algum monstro sendo construído para que os cidadãos estadunidenses se defendam e a Rússia e sua população podem ser ele. Para o autor, então, o antagonismo seria um monstro, mas nesse trabalho, ele pode vir a aparecer de outras maneiras. Consequentemente, assim como os interesses, as representações imagéticas são fluidas e mudam concomitantes a eles. Nesse cenário, se originam as perguntas que darão origem a presente monografia: os Estados Unidos, mesmo 30 anos após a extinção da URSS, criam significados negativos da Rússia e de sua população por meio de filmes e séries de TV? Há um componente russófilo nesse *modus operandi*? Existe diferença entre os filmes mais antigos e contemporâneos e a forma como representação populações soviéticas e russófonas?

A partir do aporte teórico de David Campbell (1992), a hipótese desse trabalho será desenvolvida. Para o autor, os Estados passam a submeter seus cidadãos a discursos de perigo e às práticas de propagação do medo para reforçar fronteiras, excluir o diferente e disciplinar o corpo com base em representações do que seria a identidade nacional a ser assegurada e protegida. Tomando em consideração os Estados Unidos, observa-se que esse fenômeno é aliado a outro: a securitização do inimigo. Um dos meios para fazer isso, mesmo não sendo convencional, é por meio de filmes e outras produções audiovisuais. Esse tipo de conteúdo é considerado apolítico e um escapismo da vida cotidiana das pessoas, mas acaba sendo uma ferramenta de propaganda, mesmo que não óbvia, para a formação de identidades, reforçar nacionalismos e formatar a opinião pública.

Em razão disso, compreende-se que mesmo depois da Guerra Fria é necessário manter essa posição, considerando a relação de inimizade que é mantida com a Rússia após esse período histórico. Ademais, no pós-conflito, isso é feito retratando seus dirigentes como incompetentes e incapazes de gerir um Estado, não representando mais uma ameaça, diferentemente do período da Guerra Fria em que a União Soviética era vista como uma entidade maligna que destruiria o estilo de vida americano. Portanto, conforme Campbell (1992) apontou, é a antagonização que permanece ao longo do tempo, já que ela não muda no século XX e XXI, uma vez que, em relação à Rússia, esse seria o principal objetivo da política externa dos EUA.

A hipótese aqui apresentada é de que as representações no audiovisual mudam entre esses períodos e, portanto, são fluidas, assim como os interesses e o antagonismo é o elemento

que permanece. Durante a Guerra Fria, além das armas e da competição ideológica entre os Estados Unidos e a União Soviética que se baseava no equilíbrio de poder, a supremacia dos EUA na produção cultural especialmente na forma de cinema de Hollywood foi usada como um instrumento bélico, como pontuou Shaw (2007, p. 1). Contudo, após a desintegração da União Soviética, gradualmente o foco da representação pelo cinema dos Estados Unidos mudou do inimigo totalizante para uma maneira de tentar ridicularizar a Rússia. Isso acontecia ao mesmo tempo que ela expandia sua área de influência para algumas regiões do Oriente Médio, como o Irã e Iraque.

Em resumo, a construção do inimigo na época da Guerra Fria baseava-se na ameaça real colocada pelos soviéticos, que ofereciam um modelo de sociedade distinto do Ocidental. Após o fim da URSS, não houve uma incorporação dos russos como uma civilização amiga. Pelo contrário, a construção da imagem dos russos passou a ser orientada pela inferiorização e menosprezo. Esse é um movimento contínuo, com uma sutil mudança na representação criada para o público interno e externo ocidental.

Tendo isso em mente, o objetivo geral desta pesquisa é compreender como essas representações no audiovisual foram criadas na Guerra Fria e verificar na contemporaneidade se existe continuidade ou mudança. Além disso, analisar como essas alterações ou permanências satisfazem as estratégias de política externa dos Estado Unidos em cada período respectivo.

Como objetivos específicos pretende-se:

- a) entender como produções audiovisuais são capazes de produzir significados intersubjetivos e imagens sobre a política internacional;
- b) analisar as produções audiovisuais produzidas no contexto da Guerra Fria e na contemporaneidade e se existem elementos de permanência ou mudança, além de algum tipo de anacronia.

A natureza do presente estudo define-se como interpretativa, pois não há a busca de uma verdade absoluta nem uma proposição de uma relação causal entre variáveis ou fatores determinantes. Além disso, entende-se que grande parte dessa investigação se encontra no âmbito do simbólico, imagético e discursivo para responder à pergunta deste trabalho, uma vez que um dos objetivos é a interpretação de produções audiovisuais. Com a finalidade de entender como obras cinematográficas possuem capacidade de produzir significados sobre a política internacional, será realizada uma revisão bibliográfica dos argumentos sobre autores que já

discorreram sobre o tema como Shapiro, Weber e Bleiker. Isso será feito por meio de uma busca em livros, teses e artigos científicos que discorrem sobre essa linha de pesquisa.

Em seguida, será investigada a relação entre os estúdios de Hollywood (como Warner, Fox, MGM e Paramount, por exemplo) e órgãos de Estado dos EUA (a exemplo do Departamento de Defesa, Forças Armadas e a Agência Central de Inteligência). Esse vínculo será detectado identificando a existência de documentos históricos, relatórios, cartas entre autoridades governamentais e profissionais ligados ao cinema, pronunciamentos de dirigentes de agências de Estado, e a existência de apoio direto de entidades estatais às produções audiovisuais.

Ademais, para essa pesquisa serão feitas análises de cinco obras audiovisuais para compreender suas mensagens políticas: *Ninotchka* (1939), *Moscou contra 007* (1963/64), *Senhor das Armas* (2005), *Chernobyl* (2019) e *Stranger Things* (2022). Com isso, o método de abordagem utilizado será o indutivo. Ele será usado para identificar padrões de representação, fixos ou não, da Rússia e dos russos em produções audiovisuais estadunidenses, utilizando o indicador de russofobia. Para essa pesquisa, para que uma obra seja considerada russofóbica ela deve atender a 4 critérios: 1) se promove medo, aversão ou ódio a essa população, 2) se de alguma forma cria ou reforça estereótipos, 3) se há uma espécie de propaganda negativa, 4) se existe alguma relação de poder desigual.

Quanto às produções, elas foram escolhidas por serem culturalmente impactantes no que tange a bilheteria e a recepção da crítica ou público no período selecionado e assim apresentarem grande difusão na sociedade. No que se refere às fontes, além dos próprios filmes, será feito o uso de fontes bibliográficas utilizando artigos, teses, dissertações e livros. Os artigos serão encontrados em revistas conceituadas nas áreas de política internacional como a *International Studies Quarterly* e a *Review of International Studies*. As teses e dissertações serão pesquisadas em repositórios digitais como o da Universidade de São Paulo.

No Capítulo 2, será abordada a interseção entre Estética, Política e Relações Internacionais, destacando como essas áreas se entrelaçam. No terceiro capítulo, será examinado o papel dos Estados Unidos no cinema, destacando o domínio das produções cinematográficas americanas e analisando a construção da alteridade tanto nos discursos quanto no cinema. Os capítulos 4 e 5 serão dedicados à definição do conceito de “russofobia” por meio de uma revisão bibliográfica, incluindo autores como Glenn Diesen, Guy Mettan e Andrei P. Tsygankov, além de uma análise dos filmes mencionados anteriormente.

2 ESTÉTICA E RELAÇÕES INTERNACIONAIS

2.1 Estética e Política

O debate estético possui uma extensa história que remonta à filosofia antiga. Os filósofos dessa época se propunham a buscar respostas racionais para as origens das coisas, para os fenômenos naturais, para a existência e para a natureza racional do ser humano. Um dos pensadores mais influentes nesse período foi Platão. Apesar de não se encaixar facilmente em uma única categoria, pois foi um filósofo que abordou extensivamente a arte e a beleza em suas obras, exercendo uma influência significativa no desenvolvimento do campo da estética. Entretanto, suas perspectivas em relação à arte são intrincadas e ocasionalmente contraditórias².

Em seu diálogo “A República”, Platão sustenta a ideia de que a arte é uma cópia de uma cópia e, portanto, é subordinada à realidade. Além disso, ele argumenta que certos tipos de arte, como a tragédia, podem ser prejudiciais, pois têm o potencial de evocar emoções negativas nos espectadores. De acordo com Platão (1955 *apud* Juan-Navarro, 2006, p. 97), a mimese é a representação da aparência externa das coisas. Segundo sua visão, a verdade não reside nos objetos do mundo, mas no reino das Ideias. Como resultado, ele percebe nas artes uma ocupação inferior em relação à ciência e à filosofia, embora reconheça que elas também podem ser uma fonte de possível corrupção. Seu conceito de imitação, ainda que tenha evoluído ao longo do tempo, o conduziu a adotar uma postura cada vez mais dogmática e intolerante em relação à criação artística.

Resumidamente, toda forma de arte é, por sua própria natureza, mimética – ou seja, uma representação da vida. A ideia é considerada a realidade última, e a arte imita essa ideia, tornando-se, assim, uma imitação da realidade. Ele posiciona a filosofia como superior à poesia, argumentando que a filosofia lida com ideias enquanto a poesia lida com ilusões, que estão duas vezes afastadas da realidade. A poesia foi rejeitada por Platão justamente devido à sua natureza mimética.

A classificação e síntese do conceito de mimese em relação aos julgamentos de Platão sobre a poesia e as artes é proposta por Lodge (2014, p. 167-192). Para o autor, o nível mais

² De acordo com Kraut (2022), Platão (429?-347 a.C.) é, sem dúvida, considerado um dos escritores mais impressionantes na tradição literária ocidental e um dos autores mais perspicazes, abrangentes e influentes na história da filosofia. Como cidadão ateniense de alta posição, ele demonstra em suas obras seu envolvimento nos eventos políticos e movimentos intelectuais de sua época. No entanto, as questões profundas que ele levanta e as estratégias sugestivas e provocativas que ele utiliza tiveram um impacto duradouro em leitores instruídos de quase todos os períodos. Dado que ele não afirma explicitamente nada sobre sua doutrina filosófica em seus diálogos, diferentemente dos seus pares, é difícil colocá-lo em apenas uma escola da filosofia.

baixo é o que se refere ao mundo das imagens e conjecturas. O artista, nesse estágio, imita, copia ou reproduz as aparências superficiais das coisas. Ele presta atenção ao que a coisa se parece, mas não ao que ela realmente é em si mesma. A cópia pode ser boa, ruim ou fraca, sendo que esta última corresponde às imitações que falham até mesmo no nível da pura imitação. De qualquer forma, a reprodução de aparências permanece no nível superficial de imagens. Ou seja, pode ter um lugar no mundo, mas nenhum prestígio.

Em contraposição a Platão, Rancière (2013, p. 7-8) argumenta que a distribuição do sensível é uma iniciativa estética, e que o que está em jogo em qualquer política é a estética. Fazer essa correlação entre estética e distribuição do sensível e, por fim, entre estética e política, requer uma compreensão precisa do termo. Assim, estética, de acordo com o pensador, não é qualquer conjunto de práticas artísticas. Na verdade, para ele, a estética nem mesmo é uma teoria da experiência sensorial em geral.

Em vez disso, para que a interconexão entre política e estética seja clara, Rancière (2013) insiste que a estética deve ser entendida como “o sistema de formas a priori que determinam o que se apresenta à experiência sensorial” (Rancière, 2013, p. 8). Com disso, ele afirma que a relação que a estética tem com a política é a priori da experiência sensorial. A política não se reduz a essa partição do sensível sob a condição de sistemas estéticos, mas é condicionada pela estética, assim como a experiência sensorial é condicionada a priori. Assim como essas formas a priori determinam a organização da experiência humana e fornecem suas condições, a estética vem em vários sistemas estruturais que servem tanto para condicionar o mundo compartilhado da experiência diária dos sujeitos quanto para particionar esse mundo e delimitar as posições que se pode ocupar dentro dele.

Para Rancière (2013), a cultura visual e a relação entre política e estética estão intrinsecamente ligadas, ao contrário da ideia de subordinação entre elas, que Platão argumentou. Além disso, Rancière (2013) não atribui mais à arte um lugar específico na sociedade. Dessa forma, a conexão entre a política e a estética é direta e se relaciona à forma como as práticas artísticas moldam e transformam a percepção do mundo dos sujeitos, delimitando o tempo, o espaço, os sujeitos e objetos de maneira singular. Isso indica que a arte e a política não são entidades independentes e desconectadas, mas sim, estão intimamente ligadas pela maneira como compartilham o mundo sensível, embora de maneiras diferentes.

Rancière (2011, p. 99) afirma que uma imagem sempre faz parte de um sistema de visibilidade, que é parte de regimes estéticos modulando o que é visto e dito. Esses regimes definem limites e fronteiras do que pode ser feito, distribuindo sensações entre ação, produção, per

cepção e pensamento, dividindo o visível do invisível, o audível do inaudível, o "dizível" do "indizível" e formam um senso comum do visual.

Em resumo, o autor argumenta que a experiência dos sujeitos no mundo não é simplesmente uma questão de receber passivamente informações de nossos sentidos, mas um processo ativo de interpretação. Com isso, a estética não é simplesmente uma questão de gosto, mas uma maneira de dar sentido ao mundo. Os indivíduos não experimentam o mundo com mentes abstratas e etéreas, mas como sujeitos que são que estão situados em algum mundo e possuem raça, classe e nacionalidade. Isso significa que a experiência do mundo é sempre parcial e incompleta.

Por essa perspectiva, não é possível ver o “quadro” completo, mas apenas o que está disponível a partir de nossa perspectiva particular. Ao contemplar uma pintura ou assistir a um filme, o espectador não é apenas um mero receptor passivo das informações sensoriais. Pelo contrário, ele está ativamente interpretando o que vê e ouve. Essa interpretação é moldada pelo próprio corpo, experiências e a compreensão do mundo.

Marcuse (1979) também discorda de Platão sobre a posição das artes na sociedade e acrescenta mais reflexões sobre o tema. Segundo o autor, “o mundo de uma obra de arte é “irreal” no sentido literal dessa palavra: é uma realidade fictícia. Mas é “irreal” não porque é inferior, mas porque é mais e qualitativamente “diferente” do que a realidade estabelecida” (Marcuse, 1979, p. 54). O autor continua: “apenas no “mundo ilusório” as coisas aparecem como são e como podem ser. Por virtude dessa verdade (que apenas a arte pode expressar em representação sensível), o mundo é invertido – é a realidade dada, o mundo ordinário, que parece ser uma realidade enganosa” (Marcuse, 1979, p. 54).

Essa afirmação de Marcuse se torna mais palpável com um exemplo prático. Segundo Daniel III e Musgrave (2017, p. 505), o presidente Bill Clinton aumentou o investimento dos EUA em defesa biológica após ler o thriller “*The Cobra Event*”, de Richard Preston, que descreve um ataque bioterrorista nos Estados. “Ironicamente, tudo o que Clinton havia aprendido anteriormente sobre terrorismo biológico por meio de fontes oficiais não teve tanto efeito sobre ele quanto o romance de Preston” (Mangold; Goldberg, 2001, p. 363), mesmo que especialistas tenham achado a premissa do romance extremamente irrealista: “De jeito nenhum que [o vírus recombinante em “*The Cobra Event*” funcionaria], disse um especialista do Centro de Controle e Prevenção de Doenças dos EUA (Hall, 1998).

Como Marcuse enfatiza em sua afirmação anterior, é no mundo da ilusão e da arte que as coisas podem aparecer como realmente são e como poderiam ser. Ele acredita que a arte tem

a capacidade de expressar uma verdade tão profunda que não pode ser plenamente capturada pela realidade cotidiana. Portanto, é nesse “mundo ilusório” que a verdade é revelada de maneira mais autêntica. Tendo isso em contexto a realidade dada, o mundo ordinário pode ser enganoso e limitado em sua compreensão da verdade.

Sendo assim, a arte desafia essa realidade enganosa ao oferecer uma representação sensível e uma visão alternativa do mundo. Weldes (2003, p. 2) adiciona a essa reflexão que a aparente grande divisão entre as “verdades incontestáveis” da política mundial e os mundos imaginados da ficção científica é enganosa. A fronteira que separa as realidades materiais e os fatos naturais da política mundial das criações ficcionais e das possibilidades imaginativas da ficção científica está longe de ser clara.

Para Malvezzi (2019, p. 208), é nesse lugar, no “mundo de uma obra de arte”, que se encontra o reconhecimento do potencial político e epistemológico da arte é de extrema importância – afinal, a compreensão da arte como um discurso sobre o mundo é construída a partir da cisão entre o mundo da arte (marcado pela ausência de gravidade) e o mundo real (constituído pelas urgências e pela seriedade). A princípio, a oposição entre aparência estética e realidade implodiria a ponte que liga arte e realidade, gerando uma descontinuidade entre as experiências de ambos os universos.

Por sua vez, Bourdieu (1996) complementa o pensamento anterior ao ressaltar o caráter lúdico da arte, uma vez que a linguagem artística seria capaz de falar a verdade acerca do mundo de uma forma que torna suportável aquilo que seria insuportável. É, então, possível, que a linguagem artística permita uma “compreensão denegatória, que não é uma compreensão pela metade” (Bourdieu, 1996, p. 49), construindo um discurso sobre o mundo de modo contraditório, produzindo “eufemismos da realidade”, que “desvela velando”, que “desrealiza e neutraliza a realidade” (Berger, 1997).

Por fim, é importante ressaltar que o caráter lúdico e “ficcional” da arte não a torna inócua. A obra de arte, ao neutralizar e desrealizar a realidade, possui um poder único – historicamente possível por meio da cumplicidade entre produtores culturais e seu público – de criar um “efeito de realidade”. Para Bourdieu (1996), esse efeito é exatamente o poder de instigar a crença na realidade da arte. O deslocamento da seriedade do mundo real para a seriedade da ficção implica em uma forma de conhecimento que recusa saber a verdade sobre o real, ao mesmo tempo em que revela algo sobre ele (Bourdieu, 1996, p. 49).

Em suma, durante o curso da história, muitos pensadores influentes contribuíram para discussões importantes sobre diversos assuntos, incluindo estética, política e a relevância desses

temas dentro de seus respectivos debates e isso acabou permitindo explorar diferentes perspectivas e abordagens em relação à estética, política e as artes. Platão traz uma visão crítica em relação à arte, defendendo que ela pode ser enganosa. Já Marcuse, Rancière e Bourdieu nos apresentaram análises que vão na direção oposta, valorizando a arte e a cultura como formas de lidar com a realidade material.

2.2 Estética e Relações Internacionais

É fundamental reconhecer a relevância da estética na compreensão das relações internacionais, especialmente quando se considera o poder simbólico e discursivo das representações visuais e artísticas. Ao incorporar a perspectiva estética, é possível obter uma compreensão mais abrangente e profunda dos fenômenos internacionais, indo além das abordagens tradicionais centradas apenas em aspectos materialistas da política e da economia.

Tradicionalmente, a área foi e ainda é dominada por abordagens positivistas que buscam explicar os fenômenos internacionais de forma objetiva e quantitativa, com o objetivo de desenvolver teorias universais. Essa inclinação em direção ao positivismo levou a uma resistência a abordagens mais críticas e reflexivas e adotar posições epistemológicas menos tradicionais, o que retardou o avanço de discussões sobre temas que vão além das preocupações com questões de poder, segurança e interesse nacional, e os debates teóricos e metodológicos geralmente giram em torno de questões empíricas e quantitativas.

Em suma, as discussões sobre estética e cultura têm sido marginalizadas no campo, visto que essas questões são consideradas secundárias e acabam sendo negligenciadas. O positivismo envolveu um compromisso com uma visão unificada da ciência e a adoção de metodologias das ciências naturais para explicar o mundo social. Os chamados “grandes debates” na história da disciplina, entre idealismo e realismo, tradicionalismo e behaviorismo, ou entre transnacionalismo e a centralidade no Estado-nação, não envolveram questões de epistemologia, como apontou Smith (2008, p. 11).

Para Williams (2018, p. 886), o maior obstáculo para levar a sério as imagens e a estética na política internacional residem no conservadorismo metodológico e na ortodoxia da disciplina. Dessa maneira, grande parte do pensamento crítico sobre as relações internacionais identifica a influência duradoura do positivismo nas bases teóricas e metodológicas do campo como o principal culpado pela exclusão das preocupações estéticas de sua perspectiva. Bleiker (2001, p. 518), por exemplo, identifica a ausência da estética dada a influência generalizada da teoria realista que define o conhecimento como o reflexo direto da realidade. Sendo assim, nas

palavras do autor, uma “pesquisa realista” que é aquela que “contém poucos ou nenhum elemento de ironia ou autorreflexão” e a dominação de uma “compreensão social relativamente estreita, positiva e exclusiva”. O resultado, argumenta ele, é “a eliminação de um local crucial das lutas políticas, o domínio da representação, de outras perspectivas”.

De forma semelhante, Hamilton e Shepherd (2016, p. 33) sugerem que essa “miopia disciplinar” surge porque “o estudo das Relações Internacionais historicamente foi disciplinado pela preferência por uma abordagem específica para a produção de conhecimento” e especialmente por “um conjunto de princípios emprestados das ciências naturais”. Smith (2000, p. 383) atribui esse fenômeno ao fato de que:

[...] ontologicamente, a literatura tende a operar no espaço definido pelo racionalismo; epistemologicamente, é empirista e, metodologicamente, é positivista. Juntos, esses elementos definem a ‘ciência social adequada’ e, assim, funcionam como guias do que é considerado uma pesquisa legítima.

Entretanto, nas últimas décadas, houve um aumento no interesse em abordagens mais críticas e reflexivas, o que tem levado a um maior reconhecimento da importância das dimensões estéticas e culturais nas relações internacionais. Na esteira do que se convencionou chamar o “terceiro debate” nas Relações Internacionais é onde está localizada boa parte do debate sobre a descentralização do Estado enquanto único ator relevante do Sistema Internacional e a desconstrução de uma percepção monolítica no fazer científico das Relações Internacionais. Essa divisão do campo em “debates” é útil para entender, em linhas gerais, o que vem sendo discutido no campo. Nessa conjuntura, o que está em disputa é a epistemologia das RI e se ela deve continuar com os métodos das ciências naturais (positivistas) ou se devem ser criadas outras formas de estudar a política internacional (pós-positivistas).

Na disciplina de RI, Smith (2008, p.17) indica que o positivismo é uma visão metodológica que combina o naturalismo e a crença de que o mundo é regular. Somado a esses elementos, ele é estritamente empírico e está comprometido com o objetivismo e a relação entre teoria e evidência. Em síntese, tudo que estiver fora dessa delimitação ganha uma característica “menos científica”, uma vez que, se visto por termos evolutivos, o positivismo é considerado o ápice do fazer científico. Tal afirmação é enfatizada por Keohane (1988, p. 392), visto que para ele, os “reflexivistas”, como chama os pós-positivistas, estariam fadados a permanecerem “às margens” na área de RI, “invisíveis ao predomínio dos pesquisadores empíricos”.

Na academia, especialmente na anglo-americana, os estudiosos não estão acostumados a se envolver com arte e artistas, argumenta Danchev e Leslie (2009, p. 776). Por conta disso, esse tipo de objeto de estudo continua sendo um interesse minoritário, rotineiramente

“*guetificado*” e marginalizado. Os autores pontuam que filmes, quadrinhos, pinturas e outras expressões estéticas têm se inserido de maneira muito lentamente nos jornais (*journals*) e revistas científicas. Para eles, o sublime foi jogado ao acaso, com algumas publicações aceitando esses trabalhos e outras rejeitando. Não por acaso, vozes com tanta visibilidade como a de Keohane apenas reforçam o desprezo dos autores mais tradicionais das Relações Internacionais sobre temas como esse.

Por seu turno, Smith (2008, p. 11) argumenta que, pelos últimos 40 anos, há um domínio desse campo de estudo pelo positivismo. Este domínio fez com que a disciplina se comprometesse com uma visão monolítica do fazer científico, pois importou os métodos das ciências naturais para explicar os fenômenos sociais. Para além disso, como Smith (2008, p. 15) também relembra, a essência filosófica que as RI. tinham em suas raízes foram deixadas de lado, haja vista que tal abordagem não representava um fazer científico preciso, objetivo e neutro. Nas últimas duas décadas, segundo Baele e Bettiza (2021, p. 341) aumentaram as vozes fazendo com que as Relações Internacionais (RI) “girem” e adotem novas perspectivas teóricas. Depois de refletir sobre a virada linguística da própria Filosofia nas décadas de 1980 e 1990, as RI parecem estar atualmente no processo de realizar – quase simultaneamente – uma série de viradas diferentes, desde a estética até o afetivo, do histórico ao queer.

Destarte, com as viradas linguística e estética esses pressupostos do positivismo vão ser colocados em xeque, questionados e criticados, trazendo assim, uma perspectiva mais sociológica para as Relações Internacionais e seus métodos. Dessa forma, há a desconstrução das abordagens positivistas ao passo que também possibilita novos objetos e reflexões. Bleiker (2009, p. 4) corrobora com isso ao enfatizar que não é possível representar o mundo de uma maneira neutra. Isso diz respeito às teorias dominantes de RI (principalmente o realismo), uma vez que elas se colocam como a própria realidade e, portanto, o fenômeno é explicado por ele mesmo, não sendo influenciado por quem está o estudando ou observando-o.

Consequentemente, em razão da prevalência dessas teorias no campo, Bleiker (2009, p. 18) volta a ressaltar que os sujeitos esquecem que tais visões carregam interpretações do mundo que são politicamente carregadas e trazem consigo metáforas distorcidas que todos aceitam como a realidade, mesmo não sendo. Dentro dessa nova abordagem, a estética, a explicação dos fenômenos internacionais não ficam restritos às teorias da disciplina, estendendo-se que existem demais formas de reproduzir os acontecimentos na política internacional. Bleiker (2009, p. 2) assegura que elas podem ser qualquer prática artística como o cinema, a música, a poesia e a fotografia, por exemplo. Essa abordagem disputa a visão convencional da *realpolitik*

que envolve modelos de atores racionais e uma análise centrada na materialidade do poder que envolve decisões custo-benefício. Ao fazer isso, rejeita-se uma interpretação puramente materialista das Relações Internacionais (Löfflmann, 2013, p. 281).

Por mais que seja desafiador encontrar o valor político dentro de experiências que envolvam a arte e o sublime, elas estão ali e, para tanto, urge a necessidade de superar o senso comum e permitir a interação entre razão, sensibilidade e imaginação (Bleiker, 2009, p.19-20). Partindo dessa suposição, pode-se encontrar a política em tais sentidos. Nos termos do autor, a política encontra-se no espaço do que está a forma da representação e o representado. A partir daí, a reflexão estética reconhece a diferença de ambos e essa diferença é a própria localização da política (Bleiker, 2009, p. 19-20). Com isso, é apenas pela via da representação que é possível ver a política, uma vez que ela não vem *a priori*.

Nas palavras do próprio autor,

[...] a realidade política não existe de forma *a priori*. Ela só ganha existência através do processo de representação. [...] A ‘realidade externa’ é em grande parte uma ‘construção do cérebro’. [...] Nosso esforço para entender este evento nunca pode ser reduzido ao próprio evento. É por isso que a representação ‘sempre levanta a questão de quais conjuntos de declarações verdadeiras preferimos em relação a outros conjuntos de declarações verdadeiras’ (Bleiker, 2009, p. 21, tradução nossa)³.

Dessa forma, aquilo que é considerado como “realidade externa” é em grande parte uma construção mental. Os esforços para compreender um evento político não podem ser reduzidos apenas ao evento em si. Isso significa que a representação sempre levanta a questão de quais conjuntos de afirmações verdadeiras são preferidas em relação a outros. Dessa maneira, a forma como os sujeitos interpretam e representam a realidade política é influenciada por escolhas subjetivas e construções sociais, e várias categorias de afirmações verdadeiras podem ser selecionadas para dar sentido a essa realidade.

Shapiro (1988, p.12) complementa Bleiker no sentido de que a interpretação limitada da relação entre representação e “o real” negligencia um aspecto crucial. As realidades que os sujeitos percebem e os significados que são atribuídos a elas são construídos por meio de processos discursivos. Em outras palavras, a compreensão do que é real é sempre moldada pelas formas como é representada. Portanto, considerar a representação apenas como um reflexo

³ Do original: “[...] political reality does not exist in an *a priori* way. It comes into being only through the process of representation. [...] ‘external reality’ is largely a ‘construction of the brain’. [...] Our effort to make sense of this event can thus never be reduced to the event itself. This is why representation ‘always raises the question of what set of true statements we might prefer to other sets of true statements’.”

mimético da realidade desconsidera o fato de que a percepção da realidade é sempre mediada e influenciada pelas diversas práticas de representação.

Aliado ao aporte teórico de Bleiker e com as novas discussões que a “virada cultural” trouxe, incorporou-se novos temas às Relações Internacionais. Löfflmann (2013, p. 281) constata que a partir daí o estudo da “*pop culture*” que engloba o mundo das experiências do cotidiano, narrativas, imaginação e o mundo fictício do entretenimento, tornou-se um objeto mais frequente no campo, apesar de ser considerado, por uma visão tradicional, inapropriada para a pesquisa em RI.

Como aponta Weber: “Culture is political, and politics is cultural” (Weber 2010, p. 228). Essa é uma afirmação sobre a interconexão entre cultura e política na qual Weber argumenta que cultura não é separada da política, mas sim que são duas faces da mesma moeda. As observações da autora sugerem que cultura e política são mutuamente constituídas. Ou seja, elas influenciam uma à outra. Por exemplo, as decisões políticas que os sujeitos tomam podem moldar a cultura, e a cultura pode influenciar as decisões políticas que são feitas. Esse excerto de Weber é importante porque desafia a repensar a relação entre cultura e política. Ela sugere que não é possível entender cultura ou política sem entender uma à outra.

Nesse prisma, a preocupação com a política e a estética são relevantes para além de si mesmas e se demonstram importantes para a segurança internacional do século XXI de várias maneiras. Hansen (2018, p. 8) lista dois elementos que exemplificam isso, a saber: em primeiro lugar, as imagens são capazes de falar das emoções de indivíduos e sociedades de maneiras que excedem as palavras. Ao mesmo tempo, a fotografia, o cinema e o vídeo são privilegiados como sendo mais factualmente corretos do que um relato oral ou textual do mesmo evento. Como consequência, existem eventos e problemas que entram na agenda de segurança porque se conectam à política estética.

O *status* emocional das imagens está intimamente ligado à sua capacidade de criar comunidades, argumenta Hutchison (2016). As imagens são mobilizadas por discursos patrióticos sobre a necessidade de defender “nós” e o sacrifício daqueles que o fazem. Hansen (2018, p. 9) continua e pontua que além da segurança nacional, as imagens mobilizam o apoio a concepções mais amplas de segurança também. As imagens podem se dirigir a cidadãos preocupados dentro de estados específicos, mas também a uma comunidade internacional mais ampla – às vezes mais difusa – e a cidadãos globais.

Nesse trabalho, as produções audiovisuais serão grande parte da presente pesquisa. Dodds (2008, p. 1621) sinaliza principalmente a importância do cinema como um todo por

entender que ele é um meio de comunicação eficaz para atrair a atenção do grande público, pois produções cinematográficas auxiliam na criação de interpretações, identidades nacionais e nos relacionamentos com os outros. Lacy (2003, p. 614) corrobora com a observação de Dodds (2008) ao observar que o cinema se torna um espaço onde as ideias de “senso comum” sobre política e história globais são (re)produzidas e de onde vêm as histórias sobre o que é um comportamento aceitável.

Essa afirmação é reforçada por Rosati (2000, p. 58-59), já que o autor observou que o público e até mesmo tomadores de decisão seniores podem aceitar o que veem em representações, neste caso narrativas ficcionais, como elementos factuais. Na página seguinte, de seu artigo, Rosati (2000) oferece um exemplo do filme *The Day After* (1982) que mostra um bombardeio nuclear por forças soviéticas na cidade do Kansas, nos Estados Unidos. A produção cinematográfica foi assistida por mais de 40 milhões de lares estadunidenses e conseguiu transmitir a experiência desse ataque às pessoas, ou pelo menos uma ideia do que seria ele. Isso é a materialização do que Daniel III e Musgrave (2017, p. 503) chamam de “experiência sintética”, já que foi capaz de assustar os telespectadores e, provavelmente, alterou o comportamento deles no mundo real haja visto que o contexto do longa-metragem é a Guerra Fria e o medo de um ataque nuclear era generalizado.

Daniel III e Musgrave (2017, p. 506) definem a experiência sintética como um fenômeno em que o público descarta a ficção e retêm os fatos, ao encontrar textos e narrativas audiovisuais, ou seja, uma construção mental compreensível com base em *inputs* fictícios. Assim, essas experiências sintéticas afetam como os leitores compreendem o mundo e, portanto, seu comportamento em ambientes políticos que são originadas a fontes imersivas que podem ser filmes, jogos, romances, programas de televisão, simulações e outros. Eles também fazem uso desse termo de maneira mais ampla para resumir descobertas recorrentes em outras disciplinas sobre como *inputs* fictícios afetam o comportamento no mundo real, para simplificar diversos mecanismos cognitivos que produzem esses fenômenos e, o mais importante, descrever um mecanismo teórico por meio do qual os pesquisadores podem conceituar a transmissão pela qual dados, imagens e correspondências contidas na ficção podem afetar a ação no “mundo real”.

Para Hopkins (1994, p. 60), o poder do cinema reside literalmente em sua capacidade de distorção. Esse poder é exercido pelos cineastas para sustentar uma ideologia de faz de conta. Essa ideologia é alcançada por meio de um meio capaz de mascarar a produção de seus próprios significantes. Esses significantes dominam uma audiência cuja suspensão voluntária da

descrença e a impressão de realidade são fabricadas por meio de sua própria iconização dos signos do cinema e da autoridade que os espectadores atribuem ao seu próprio sentido de visão.

As palavras de Hopkins (1994) se tornam tangíveis na descrição feita por Daniel III e Musgrave (2017, p. 505), após o presidente dos Estados Unidos assistir ao filme de 1983 “Jogos de Guerra”, que apresenta um ataque de hackers aos sistemas de comando e controle nuclear dos Estados Unidos. o presidente Ronald Reagan ficou preocupado com a vulnerabilidade das forças estratégicas americanas e perguntou aos principais membros do Conselho de Segurança Nacional se a trama do filme era plausível.

A sinopse do filme segundo o Internet Movie Database ([IMDB], 2023) é:

[...] quando um jovem descobre uma porta de acesso secreta em um computador central militar, onde a linha entre realidade e jogos é confundida, ele potencialmente pode estar desencadeando a Terceira Guerra Mundial.

Embora muitos funcionários tenham descartado a pergunta de Reagan como especulação baseada em um filme bobo, uma revisão realizada em resposta às suas perguntas constatou que os sistemas americanos eram vulneráveis, levando à elaboração do primeiro documento dos EUA sobre defesa cibernética (Kaplan, 2016, p. 1).

A partir da exploração anterior, torna-se evidente que a suposta demarcação entre *realpolitik* e o domínio da ficção científica é mais complexa do que aparenta à primeira vista. Muitas vezes, ocorre uma interseção significativa entre as realidades políticas e os elementos imaginativos que permeiam a ficção científica, podendo ter um impacto profundo na forma como os sujeitos políticos percebem e interpretam a realidade que os cerca.

Dessa forma, observa-se que as ferramentas conceituais oferecidas por Bleiker proporcionam aos analistas internacionais meios para identificar dimensões políticas nas representações estéticas. Entretanto, elas não oferecem um suporte teórico completo para a análise de cinema. Nesse sentido, as contribuições de Shapiro expandem esse arcabouço, fornecendo orientação específica para lidar com as complexidades do cinema enquanto objeto estético político.

Por seu turno, Shapiro (1999) estabelece a perspectiva de que a “virtualidade dos fatos” muitas vezes exerce mais influência sobre a compreensão do mundo do que a “realidade em seu aspecto literal”. Essa abordagem reforça a ideia de que as percepções e as representações, especialmente aquelas presentes no cinema, têm a capacidade de moldar a compreensão pública da realidade política. Ao reconhecer a predominância da virtualidade sobre a realidade literal, Shapiro (1999) reforça a importância de considerar como as narrativas ficcionais, como as

encontradas na ficção científica, podem influenciar profundamente a percepção da política global

Desse modo, ao combinar as perspectivas de Bleiker e Shapiro (1999), podemos construir uma abordagem mais abrangente e detalhada para examinar como elementos estéticos, como o cinema de ficção científica, podem tanto refletir quanto moldar as percepções políticas. Muitas vezes, há uma interseção entre as realidades políticas e os elementos imaginativos presentes na ficção científica, podendo ter impacto profundo na percepção da realidade pelos sujeitos políticos como Shapiro (1999) aponta:

[...] Ser verdadeiramente político significa aceitar a virtualidade dos eventos, pois enfatizar o virtual desvia qualquer imposição de significado real e, portanto, resulta, para Shapiro, em ‘uma estrutura virtual que nunca é capturada em qualquer determinação particular’. [...] Experimentar o mundo de forma livre e diferente vai ao cerne do que Shapiro aqui quer chamar de ‘política’ (Shapiro, 1999, p. 15 *apud* Rushton, 2013, p. 5, tradução nossa)⁴.

A passagem anterior destaca a ideia de que a verdadeira política envolve reconhecer a natureza virtual e fluida dos eventos, em vez de impor significados fixos e estáticos. Shapiro argumenta que a política é sobre a liberdade de experimentar e perceber o mundo de maneiras diversas, sem se apegar a uma única determinação ou interpretação. Ele sugere que a política autêntica está enraizada na capacidade de abraçar a incerteza e a multiplicidade de perspectivas, em vez de buscar uma definição única e definitiva dos acontecimentos.

Por essa perspectiva, retoma-se a contraposição aos métodos positivistas das Relações Internacionais, que buscam uma compreensão objetiva e quantificável dos fenômenos políticos e uma verdade universal. Shapiro (1999) propõe que a política é um espaço de pluralidade e diversidade de perspectivas ao invés de buscar respostas finais e conclusivas, valoriza a abertura para interpretações diversas e a compreensão de que os eventos políticos são construídos socialmente e podem ser percebidos de maneiras diferentes por diferentes atores e observadores.

A citação de Shapiro (1999) também pode ser utilizada para justificar o estudo do papel do audiovisual na política e nas relações internacionais, destacando a importância de reconhecer a virtualidade dos eventos e a diversidade de interpretações. Ao enfatizar o aspecto virtual e a

⁴ Do original: “To be properly political thus means accepting the virtuality of events, for emphasizing the virtual deflects any imposition of actual meaning and therefore results, for Shapiro, in ‘a virtual structure that is never captured in any particular determination’. [...] To experience the world freely and differently goes to the core of what Shapiro here wants to call ‘politics’”.

liberdade de experiência, as produções audiovisuais podem influenciar de diversas maneiras, quais sejam:

- a) construção de significados e percepções;
- b) configuração das dinâmicas de poder;
- c) criação de narrativas;
- d) formação de identidades coletivas;
- e) impacto nas percepções e atitudes dos espectadores.

Ao compreender a virtualidade e a pluralidade de interpretações inerentes ao audiovisual, é possível investigar de forma mais crítica como essas produções contribuem para a construção de significados políticos e de poder. Como Shapiro (1992, p. 1) argumentou,

[...] com exceção de algumas formas resistentes, a música, o teatro, as previsões do tempo na TV e até mesmo os textos das caixas de cereal tendem a endossar estruturas de poder predominantes, ajudando a reproduzir as crenças e as bases necessárias para o funcionamento incontestável dessas instituições.

Ademais, Shapiro também afirma que é necessário superar o senso comum, pois para experimentar o mundo com liberdade e de maneira diferente, é necessário levar em consideração a “virtualidade” dos fenômenos, pois é aí que a política se encontra. Ainda segundo Shapiro (2008, p. 18), o cinema teria o poder de criar aquilo que ele chama de “cartografias violentas”. Essas cartografias são as “interpretações de identidade e espaço historicamente desenvolvidas e socialmente incorporadas” que constituem os quadros dentro dos quais as inimizades dão origem à guerra como política. Essas cartografias violentas, ele aponta, são constituídas como uma articulação do imagético geográfico e antagonismo baseado em modelos de identidade e diferença.

Power e Crampton (2007, p. 6) detalham que o cinema representa uma maneira única de organizar os dramas e atores e de tentar uma espécie de espacialização e visualização de fronteiras e perigos, e a identidade americana está conectada às construções geopolíticas e códigos ideológicos dos filmes de Hollywood. Eles fornecem uma maneira de resolver a incerteza (geo)política e a própria natureza incerta dos Estados Unidos, por meio da construção de geografias morais e deixando claras as linhas entre “nós” e “eles”.

Esse modelo baseado na identidade-diferença, não por acaso, também é o *modus operandi* da política externa dos Estados Unidos, dado que conforme Campbell (*apud* Resende, 2009, p. 65), ela se revela uma prática de produção de diferença, de definição de fronteiras entre o interno e o externo, entre o que é familiar e o que é estranho, entre o que conforta e o que ameaça. Em última instância, o discurso produz diferenças com base em dicotomias do tipo

“dentro/fora”, “amigo/inimigo” e “Eu/Outro” sustentadas por marcadores identitários de conteúdo ideológico específico.

Ao conceituar esses termos, Campbell se referia às práticas discursivas de documentos que circulavam em textos de política externa norte-americana que eram elaborados pelos órgãos de defesa desse país. Contudo, o cinema também pode ser visto como uma prática discursiva como identifica Prince (1993, p. 17), uma vez que ele assume uma “relação simbiótica com a ideologia”, fazendo dele um mecanismo de comunicação efetivo. Heath (*apud* Prince, 1993, p. 17) acrescenta que a correspondência entre o filme e o mundo é uma questão de representação e ela, por sua vez, é discurso. Visto por essa perspectiva, o filme é uma série de linguagens, uma história de códigos. Em último caso, discurso.

Em suma, as “viradas” no campo das Relações Internacionais ofereceram outras perspectivas para pensar a política internacional e extrair dela novas observações e maneiras diferentes de ver o mesmo fenômeno. Portanto, a estética e o audiovisual são muito mais do que distrações das questões sérias das RI. Esses assuntos desempenham papéis muito maiores na formação do mundo do que a disciplina tradicionalmente reconhece. Essas observações e as bases sobre as quais se fazem essas afirmações levantam questões ontológicas, metodológicas e teóricas sobre o que é relevante e como os pesquisadores nesse campo devem estudar o mundo. Assim, ao inserir temas da “*pop culture*” e aproximá-los da política é possível revelar ligações que não estavam sendo observadas por abordagens tradicionais. Uma dessas conexões é a prática discursiva da política externa dos Estados Unidos e a produção cinematográfica desse país que propagam e produzem a diferença.

No próximo capítulo será discutida a perspectiva em que Hollywood pode ser considerado um “regime estético”, ao mesmo tempo em que mantém laços substanciais com o Departamento de Defesa dos Estados Unidos. Isso se reflete na produção de filmes que não apenas se vangloriam da cultura norte-americana, mas também reforçam elementos que criam uma distância entre “nós” e “os outros”. Por meio da análise dessas interações, será possível compreender como Hollywood desempenha um papel na construção da identidade nacional e na promoção de determinadas visões políticas, uma dinâmica que muitas vezes passa despercebida no cenário tradicional das Relações Internacionais.

3 OS ESTADOS UNIDOS E O CINEMA

3.1 Domínio cultural dos Estados Unidos

Para Rancière (2011, p. 99), “[uma] imagem nunca está sozinha. Ela pertence a um sistema de visibilidade”. Tais sistemas de visibilidade fazem parte de regimes estéticos que modulam o que é visto e dito. Como tal, esses sistemas desempenham um papel na coprodução dos limites e fronteiras do que é feito e do que pode ser feito. Eles o fazem ao produzir uma distribuição a priori do sensível dentro dos campos da vida, ou seja, os modos de articulação entre formas de ação, produção, percepção e pensamento. Esses regimes formam uma divisão estética prévia do visível e do invisível, do audível e do inaudível, do “dizível” e do “indizível”, e trabalham para formar um senso comum do visual.

[...] é uma delimitação de espaços e tempos, do visível e do invisível, da fala e do ruído, que simultaneamente determina o lugar e as apostas da política como uma forma de experiência. A política gira em torno do que é visto e do que pode ser dito sobre isso, em torno de quem tem a capacidade de ver e o talento para falar, em torno das propriedades dos espaços e das possibilidades do tempo (Rancière, 2011, p. 8, tradução nossa)⁵.

Essa passagem enfatiza a delimitação dos espaços e do tempo, do visível e do invisível, do discurso e na determinação do lugar e das questões da política como uma forma de experiência. Por meio dessa ótica, pode-se perceber que a política está intrinsecamente ligada ao que é visto e ao que pode ser dito sobre isso. A delimitação de espaços refere-se à organização e estruturação dos locais onde ocorrem as práticas políticas. Isso inclui tanto os espaços físicos, como instituições governamentais e espaços públicos, quanto os espaços simbólicos, onde ideias e discursos políticos são construídos e disseminados.

Essas delimitações têm implicações profundas no exercício da política. Elas determinam quem tem acesso aos espaços de poder e quem pode participar do debate político. Além disso, elas influenciam a visibilidade de certas questões e atores políticos, moldando a percepção pública e a formação de opiniões.

Assim, a ideia de que a política gira em torno do que é visto e do que pode ser dito também destaca a importância do controle da visibilidade e da linguagem na esfera política. Aqueles que detêm o poder de definir o que é visível e o que é “dizível” exercem um poder

⁵ Do original: “[...] It is a delimitation of spaces and times, of the visible and the invisible, of speech and noise, that simultaneously determines the place and the stakes of politics as a form of experience. Politics revolves around what is seen and what can be said about it, around who has the ability to see and the talent to speak, around the properties of spaces and the possibilities of time”.

significativo sobre a arena política, influenciando o debate público e moldando a agenda política. Nesse sentido, as delimitações mencionadas na passagem contribuem para a manutenção ou subversão das hierarquias e relações de poder presentes na sociedade. Sendo assim, Rancière (2011) auxilia a identificar como o poder é estabelecido de uma maneira estética.

Essa lógica de estabelecimento da hegemonia do poder pela cultura é muito utilizada pelos Estados Unidos. Os filmes de *Hollywood* têm o potencial de criar um regime estético, uma vez que são amplamente consumidos e podem atingir um grande público. A indústria cinematográfica norte-americana, com seus grandes estúdios e orçamentos bilionários, exerce um enorme poder na produção e difusão de imagens e narrativas. Por meio de filmes, documentários e programas de televisão, ela tem uma influência significativa na construção de narrativas culturais e na disseminação de valores e ideologias.

Além do mais, o impacto da indústria audiovisual excede as fronteiras dos Estados Unidos, alcançando audiências ao redor do mundo. Isso pode ser exemplificado pelos filmes de grande sucesso apresentados no Quadro 1.⁶ 9 dos 10 filmes de maior bilheteria de 2022 foram produções norte-americanas. Observa-se que a indústria cinematográfica dos Estados Unidos tem recursos financeiros consideráveis e uma ampla rede de distribuição, o que lhe confere uma posição privilegiada na disseminação de narrativas e na influência sobre a cultura popular.

Essa influência não se limita apenas aos aspectos comerciais, mas também se estende à esfera cultural e ideológica. Por meio de suas produções, ela pode promover valores, ideias e perspectivas que estão alinhadas com o sistema dominante, reforçando assim a visão de mundo predominante. Isso pode ter consequências significativas na forma como as pessoas percebem a realidade, moldando suas atitudes, crenças e comportamentos.

⁶ Um adendo sobre a justificativa da escolha de 2022 como ano de referência para os filmes com as maiores bilheterias: Em 2023, de acordo com o Box Office Mojo (2023), a estatística permaneceu praticamente a mesma, com 9 dos 10 filmes mais rentáveis sendo de origem norte-americana. A única mudança ocorreu nos títulos das produções lançadas naquele ano. Contudo, a tabela de 2022 ilustra de maneira mais precisa o argumento apresentado neste capítulo. Ademais, não faria sentido inserir a mesma tabela e mais 10 filmes no capítulo, pois isso desviaria do objetivo principal.

Quadro 1 – Filmes com as maiores bilheterias em 2022 e seus respectivos orçamentos e países de origem

Nome do filme	País de origem	Orçamento estimado (em milhões de dólares)	Bilheteria (em dólares) ⁷
Avatar: O Caminho da Água	Estados Unidos	US\$ 350 ⁸ –460 ⁹	US\$ 2.320.250.281
Top Gun: Maverick	Estados Unidos	US\$ 170 ¹⁰ –177 ¹¹	US\$ 1.493.491.858
Jurassic World: Domínio	Estados Unidos	US\$ 264.5 ¹²	US\$ 1.001.978.080
Doutor Estranho no Multiverso da Loucura	Estados Unidos	US\$172 ¹³ –200 ¹⁴	US\$ 955.775.804
Minions 2: A Origem de Gru	Estados Unidos	US\$ 80 ¹⁵ –100 ¹⁶	US\$ 939.628.210
Pantera Negra: Wakanda Para Sempre	Estados Unidos	US\$ 200 ¹⁷ –250 ¹⁸	US\$ 859.208.836
O Batman	Estados Unidos	US\$ 185 ¹⁹ –200 ²⁰	US\$ 770.962.583
Thor: Amor e Trovão	Estados Unidos	US\$ 250 ²¹	US\$ 760.928.081

⁷ Disponível em: https://www.boxofficemojo.com/year/2022/?ref=bo_y1_table_2. Acesso em: 31 maio 2023.

⁸ Disponível em: <https://www.hollywoodreporter.com/movies/movie-news/avatar-the-way-of-water-box-office-china-release-1235268699/>. Acesso em: 31 maio 2023.

⁹ Disponível em: <https://deadline.com/2022/12/avatar-the-way-of-water-box-office-1235200714/>. Acesso em: 31 maio 2023.

¹⁰ Disponível em: <https://variety.com/2022/film/box-office/top-gun-maverick-opening-weekend-box-office-projections-tom-cruise-1235276259/>. Acesso em: 31 maio 2023.

¹¹ Disponível em: <https://deadline.com/2023/04/top-gun-maverick-box-office-profits-1235328891/>. Acesso em: 31 maio 2023.

¹² Disponível em: <https://www.forbes.com/sites/carolinereid/2023/04/14/revealed-two-latest-jurassic-world-movies-cost-845-million/?sh=3b86533a3b04>. Acesso em: 31 maio 2023.

¹³ Disponível em: <https://www.forbes.com/sites/carolinereid/2023/01/28/how-marvel-saved-40-million-on-its-biggest-movie-of-2022/?sh=37107ccb639c>. Acesso em: 31 maio 2023.

¹⁴ Disponível em: <https://variety.com/2022/film/box-office/box-office-doctor-strange-opening-weekend-estimates-1235258050/>. Acesso em: 31 maio 2023.

¹⁵ MENDELSON, Scott. Box Office: ‘Minions 2’ Breaks Records With \$128 Million Holiday Weekend. **Forbes**. 2022. Disponível em: <https://www.forbes.com/sites/scottmendelson/2022/07/03/box-office-minions-the-rise-of-gru-breaks-records-with-128-million-holiday-weekend>. Acesso em: 31 maio 2023.

¹⁶ Disponível em: <https://deadline.com/2023/04/minions-the-rise-of-gru-box-office-profits-1235322372/>. Acesso em: 31 maio 2023.

¹⁷ Disponível em: <https://deadline.com/2023/04/black-panther-wakanda-forever-box-office-profits>. Acesso em: 31 maio 2023.

¹⁸ Disponível em: <https://variety.com/2022/film/box-office/black-panther-box-office-opening-weekend-estimates-1235425710/>. Acesso em: 31 maio 2023.

¹⁹ Disponível em: <https://www.forbes.com/sites/scottmendelson/2022/03/15/the-batman-is-already-2022s-biggest-worldwide-box-office-hit/?sh=3e66143e7e78>. Acesso em: 31 maio 2023.

²⁰ Disponível em: <https://variety.com/2022/film/box-office/batman-box-office-opening-weekend-projection-robert-pattinson-1235191752/>. Acesso em: 31 maio 2023.

²¹ Disponível em: <https://www.indiewire.com/criticism/movies/thor-love-and-thunder-review-1234738041/>. Acesso em: 31 maio 2023.

A Batalha no Lago Changjin II	China	US\$ 250 ²²	US\$ 626.571.697
Gato de Botas 2: O Último Pedido	Estados Unidos	US\$ 90 ²³	US\$ 480.567.984

Fonte: Elaborada pelo autor (2024).

A produção e o consumo de filmes são reconhecidos como desempenhando um papel significativo no que Gao (2009, p. 423) chama de “negociação da identidade cultural e na expressão da consciência social”. Dessa forma, na contemporaneidade, aqueles que detêm o poder produzem um código narrativo. Para Buck-Morss (2004, p. 24), a estreita correspondência entre a imagem e o código dentro da bolha narrativa gera uma distorção coletiva e, dessa forma, os significados não são negociados; eles são impostos.

Assim, os sujeitos conhecem o significado de um evento antes mesmo de vê-lo. Não se pode enxergar de outra forma, a não ser nessa cegueira imposta. Escapar da bolha não significa ir para a “realidade”, mas sim para outro reino de imagens. Para a autora, a “promiscuidade” da imagem permite vazamentos. As imagens fluem para fora da bolha e adentram um campo estético que não está contido na narração oficial do poder. Nesse contexto, a imagem que se recusa a se adequar ao contexto dessa narrativa estabelecida se torna disruptiva, desafiando as normas e questionando a imposição de significados.

Por sua vez, Boggs (2016, p. 3) enfatiza o papel da mídia corporativa, especialmente dos conglomerados midiáticos multinacionais, na formação da opinião pública e na promoção da hegemonia ideológica. Empresas como Disney, Time Warner, Microsoft, Apple, Viacom e News Corporation possuem imenso poder e riqueza. Elas utilizam suas plataformas para promover os valores, atitudes e crenças que sustentam os ideais de uma “economia de livre mercado”, consumo pessoal, sistemas políticos democráticos, política externa dos Estados Unidos, superioridade militar global e patriotismo, propagando mitos.

Nesse contexto, os filmes de Hollywood desempenham um papel importante como parte essencial do cenário midiático. Não é surpresa que imagens e narrativas militaristas continuem a ser frequentes nos filmes de Hollywood. O interesse próprio da mídia corporativa em se alinhar com o complexo militar-industrial e promover uma ideologia específica contribui para a prevalência de temas militaristas no cinema. No geral, os autores demonstram que a mídia

²² Disponível em: <https://www.thefilmik.com/is-the-battle-at-lake-changjin-ii-hit-or-flop/>. Acesso em: 31 maio 2023

²³ Disponível em: <https://deadline.com/2023/04/puss-in-boots-the-last-wish-box-office-profits-1235318265/>. Acesso em: 31 maio 2023.

corporativa, incluindo os filmes de Hollywood, serve como um meio de disseminação e reforço de ideologias dominantes, sustentando determinadas visões de mundo e influenciando as percepções e atitudes públicas (Boggs, 2016, p. 3).

Ainda em consonância com Boggs (2016, p. 3), no cenário atual dos Estados Unidos, o amplo complexo midiático é uma extensão das operações de megacorporações que compõem o sistema de mídia e entretenimento mais vasto e influente já visto. Para se ter uma ideia, a indústria de mídia e entretenimento desse país movimentou somente em 2020 um contingente de cerca de 660 bilhões de dólares. Esse valor representa uma fatia significativa do mercado global, estimado em cerca de 2 trilhões de dólares (International Trade Administration, 2023). Com isso, fica claro a influência cultural e o apelo dos filmes de Hollywood e seu impacto na indústria de entretenimento é incontestável.

Por essa perspectiva, pode-se tirar conclusões mais profundas quando se analisa novamente o Quadro 1. Para Boggs (2016, p. 4), as fórmulas repetitivas, imagens, mitos e ilusões presentes nos populares filmes de Hollywood e programas de TV podem ser esperados para influenciar as audiências em massa de maneiras bastante previsíveis, assim como a publicidade, relações públicas e operações de think-tank. Uma resposta provável à inundação anual de filmes de combate violento, ação/aventura, ficção científica e horror é uma prontidão maior para apoiar empreendimentos militares dos Estados Unidos que, em um ambiente ideologicamente carregado, geralmente exigem pouca justificativa intelectual.

Esses filmes de grande sucesso, em sua maioria pertencentes a gêneros como ação, aventura e ficção científica, muitas vezes retratam violência e promovem uma visão militarista do mundo e que as narrativas cinematográficas geralmente apresentam objetivos nobres – defesa da democracia liberal e dos Estados Unidos, por exemplo – que justificam uso da violência como uma medida necessária para alcançá-los.

Quando Boggs (2016, p. 4) menciona as “fórmulas repetitivas, imagens, mitos e ilusões presentes nos populares filmes de Hollywood”, pode-se supor uma manifestação do poder e influência da indústria cinematográfica americana. Esse processo que os autores descrevem pode exercer uma influência sutil, porém significativa, na construção de imagens sobre a política internacional. Essas produções cinematográficas, por meio de narrativas envolventes e visuais impactantes, moldam as percepções e as ideias do público em relação a eventos e questões globais.

Para Philpott (2018, p. 145), a utilização da licença artística do audiovisual para satisfazer as expectativas do público leva o cinema e TV a apresentarem uma visão da política

externa que difere significativamente da sua condução habitual. Com frequência, é possível encontrar representações exageradas de um indivíduo que intervém em situações de crise, transforma desastres em triunfos e salva seu país ou o mundo de uma catástrofe. Essa abordagem cinematográfica, embora cativante, segundo o autor, distorce a realidade política e cria uma narrativa fictícia que não condiz com as práticas políticas corriqueiras.

Segundo Turley (2004, p. 13), Hollywood há muito tempo depende da cooperação militar na produção de seus filmes, desde o acesso aos arquivos de filmes até o uso de navios de guerra e equipamentos reais. Para o militar, o benefício é a capacidade de ajudar a moldar sua própria imagem no veículo de “*pop culture*” mais influente: os filmes. O autor vai mais além e afirma que o Pentágono trabalhou para mudar não apenas a representação do militar, mas a representação da história para os americanos. O resultado, então, é a manipulação da visão pública de seu governo – muitas vezes substituindo relatos revisionistas por fatos históricos.

Ademais, as Forças Armadas dos Estados Unidos não podem (e culturalmente não tentariam) alcançar objetivos autoritários de manipulação ou mentira. Os censores do Exército, conforme Turley (2004, p. 13), rejeitam qualquer sugestão de que estão envolvidos em propaganda ou censura. Esse trabalho é justamente considerado antiamericano. Em vez disso, esses funcionários veem suas edições e ameaças rigorosas em termos puramente comerciais – fornecendo recursos militares em troca de benefícios em espécie.

Turley (2004, p. 17) aponta que a maioria dos americanos desconhecem que o Exército dos Estados Unidos rotineiramente revisa roteiros e que o Pentágono obriga alterações para transmitir a mensagem do governo. Embora raramente reconhecido publicamente, grandes filmes foram reescritos para remover fatos negativos, embora historicamente precisos, a fim de apresentar uma imagem militar mais positiva. Esse trabalho é realizado por uma equipe de revisores militares “infiltrados” em Hollywood.

Além disso, Turley (2004, p. 17) explica que as Forças Armadas gostam de falar que não estão envolvidos em propaganda ou censura, uma vez que propaganda denota um certo produto; uma notícia empacotada ou filme desenvolvido por um governo ou uma organização para moldar opiniões e a censura denota um tipo de ação sobre os produtos dos outros; a adaptação de publicações ou transmissões para atender aos critérios de um governo ou organização.

Para exemplificar e expor a contradição da instituição, Turley (2004, p. 17) adiciona: “a propagação sistemática de informações que refletem as visões e interesses de seus

propagadores”. Para ele, esse fenômeno descreve com precisão a ligação entre os estúdios de cinema e os militares. Os oficiais de ligação insistem que eles não produzem propaganda porque não tentam alterar a realidade ou remover relatos historicamente precisos. No entanto, isso não é propaganda tradicional, pois o exército não gera o produto em si e não obriga outros a produzi-lo. Em vez disso, ele alcança o mesmo resultado por meio de influência indireta, obtendo relatos históricos adaptados ao reter recursos importantes.

O primeiro *Top Gun*, por exemplo, foi um grande sucesso e ajudou a popularizar a Marinha dos Estados Unidos entre os jovens. De acordo com a Marinha dos Estados Unidos, o sucesso de bilheteria de *Top Gun* fez com que suas taxas de recrutamento aumentassem em 500% no ano seguinte ao lançamento do filme original. Esse aumento no número de recrutas deveu-se, em grande parte, à capacidade da instituição de aproveitar a “febre” de *Top Gun* quando os espectadores do filme mais popular sobre a Marinha ainda estavam em seu momento de maior entusiasmo – quando saíam do cinema. A Marinha dos Estados Unidos montou postos de recrutamento fora dos cinemas quando *Top Gun* foi lançado, captando potenciais recrutas enquanto eles saíam do cinema empolgados pelo clímax dramático do filme. A estratégia deu resultado, pois a Marinha logo teve o maior número de inscrições em anos, como apontou Gunning (2022).

O produtor de *Top Gun* Jerry Bruckheimer, segundo Robb (2004, p. 93), pode ser considerado o rei do filme militar moderno de grande orçamento. Ele fez outros três filmes com a ajuda do exército: *Top Gun*, *Armageddon* e *Pearl Harbor*. E em cada um deles, ele alterou os roteiros para satisfazer às demandas do Pentágono. Em troca, os produtores receberam a aprovação oficial da Marinha para filmar parte da produção em uma base naval perto de San Diego, mas tiveram que alterar o roteiro para obter a cooperação do comandante da base. No roteiro original, o interesse amoroso de Tom Cruise, interpretado por Kelly McGillis, era uma mulher alistada na Marinha. Contudo, a marinha proíbe o relacionamento entre oficiais e pessoal alistado (Robb, 2004, p. 94).

Robb (2004, p. 94) entrevista Bruckheimer, no qual o produtor afirma: “No roteiro original, ela fazia parte da marinha, mas não era uma oficial”. E ele continua a falar dizendo que uma liderança da Marinha que solicitou a mudança: “Mas quando fomos falar com o comandante da base, ele não permitiria que filmássemos lá a menos que mudássemos a ocupação da protagonista feminina”.

Com isso, pode-se chegar à conclusão de que ao transformar a personagem feminina em uma contratada externa, o filme evita o tabu do relacionamento entre oficiais e pessoal alistado,

conforme estipulado pela Marinha. Essa mudança permite que a narrativa siga uma linha mais conveniente para a imagem da instituição militar, evitando possíveis controvérsias ou críticas. Essas manipulações sutis nos filmes refletem como a indústria do entretenimento muitas vezes se submete às pressões do governo dos EUA para promover uma visão favorável e glamourizada da militarização.

A sequência do filme, a produção *Top Gun: Maverick*, foi a segunda maior bilheteria em 2022, conforme pode-se observar no Quadro 1. Ele foi visto por cerca de 9 milhões de espectadores nos primeiros três dias de exibição nos cinemas²⁴. Esse número é mais de quatro vezes maior do que os dois milhões de pessoas que assistiram ao filme original “*Top Gun*” em seu lançamento em 1986. Como no primeiro, a sequência do longa metragem também contou com apoio irrestrito material das Forças Armadas dos Estados Unidos.

Segundo o jornalista Drew Hansen (2019), a Paramount Pictures Corp. possuiu um acesso ilimitado às instalações e ao pessoal da Marinha na Califórnia, Nevada e estado de Washington – incluindo permissão para voar aeronaves, colocar câmeras em F/A-18 Super Hornets e helicópteros da Marinha, bem como acesso acompanhado a um porta-aviões nuclear classe Nimitz. Ademais, esperava-se também que a Marinha treinasse os membros do elenco em sobrevivência na água e ejeção de assentos de aeronaves.

Em contrapartida, o Departamento de Defesa também recebeu privilégios que a produção seguisse um tom favorável e idealizado das Forças Armadas, de forma a preservar sua imagem da instituição. Drew Hansen (2019) apontou que órgão designou um oficial sênior “para revisar com a assessoria de imprensa os temas do roteiro e incorporar pontos chave de discussão relevantes para a comunidade de aviação” (aspas do autor), de acordo com o contrato firmado entre a Paramount e o Departamento de Defesa.

Também foi estabelecido que a Instituição receberia uma versão preliminar do filme para que os funcionários pudessem “confirmar que o tom das sequências militares está substancialmente de acordo com o tratamento de roteiro combinado”. Por fim, a Instituição militar também ficou encarregada de fornecer “um especialista sênior no assunto” com o objetivo de fornecer “diálogos no set” e “representar cenas de ação com precisão”.

O pessoal da ativa recebeu permissão para aparecer no filme e alguns pilotos selecionados puderam ser filmados nos cockpits durante as sequências de voo. A Paramount também teve permissão para escalar atores, figurantes e dublês que interpretam membros do

²⁴ Disponível em: <https://www.cnbc.com/2022/05/29/top-gun-maverick-box-office-results-tom-cruise.html>. Acesso em: 10 jun. 2023.

serviço, desde que “estejam em conformidade com os regulamentos individuais do Serviço Militar que governam idade, altura e peso, uniforme, aparência e padrões de conduta”, de acordo com o pacto firmado. Portanto, nada de marinheiros barrigudos e barbudos ou outras características que pudessem afetar a imagem da Marinha.

Com isso, todo o material filmado estava sujeito a uma revisão de segurança no local por um aviador naval ou gerente de segurança. Dessa maneira, qualquer material que fosse considerado “classificado ou sensível” deveria ser excluído ou entregue à Marinha. A última parte do acordo é que a Paramount teria a obrigação de fornecer uma “exibição oficial do Departamento de Defesa” de “Top Gun: Maverick” concluído em Washington D.C., além de cartazes do filme e 10 cópias em DVD “para apresentações internas e para fins históricos”.

Diante disso, Boggs (2016, p. 6) ao examinar o impacto geral da cultura midiática na consciência popular, essas produções levantam questões não tanto sobre se, mas sobre como e em que medida o conteúdo de filmes e programas similares influencia a opinião pública. Embora os autores apontem que conclusões precisas são improváveis, algumas generalizações parecem justificadas. O que precisa ser enfatizado é que o imenso poder das comunicações de massa em todas as suas formas – filmes, TV, publicidade, impressos, música e internet – está tão profundamente enraizado na sociedade americana que a negação resulta de seu impacto parece tola.

Ademais, importa ressaltar que os Estados Unidos possuem uma rede de distribuição de filmes muito bem estruturada, sendo responsáveis por mais de 25% da movimentação financeira na indústria do entretenimento global em 2020, de acordo com o International Trade Administration (2023). Nessa perspectiva, conforme Boggs (2016, p. 7) conclui, embora ainda não se possua ferramentas para medir com precisão a influência da mídia nas atitudes e comportamentos populares (assim como a consciência humana em geral continua sendo difícil de medir), argumentos de que os filmes exercem pouco ou nenhum impacto na vida pública parecem pouco convincentes.

É por meio desses recursos que os Estados Unidos constroem imagens sobre o internacional, moldando percepções e influenciando a forma como as pessoas veem outras nações, culturas e, no caso exemplificado com Top Gun, a si próprio. Se um filme tão difuso e popular quanto Top Gun conseguiu fazer com que os recrutamentos aumentassem, pode-se afirmar que ele cumpriu seu objetivo, pois acabou criando no imaginário coletivo uma imagem idealizada do que seriam as forças armadas dos Estados Unidos.

Como Sirota (2022) indaga, quantos dos americanos mortos se alistaram no Exército por causa de algum filme que viram, sem saber que o próprio Exército estava nos bastidores manipulando o conteúdo do roteiro para fazer o Exército parecer melhor do que realmente era? Uma vez que eles chegaram ao campo de batalha, era tarde demais – não era tão glamoroso lá.

Outro longa-metragem que pode ter alterado as percepções do público sobre algo foi o filme *Jaws* (Tubarão) de 1975. A produção foi baseada em um romance de mesmo nome de Peter Benchley de 1974. Toda a história se passa na cidade fictícia de Amity Island, na Nova Inglaterra onde, durante o verão, um grande tubarão branco começa a atacar os banhistas.

Além da bilheteria ter ultrapassado 475 milhões de dólares mundialmente para um custo de apenas R\$ 9 milhões de dólares²⁵, o filme foi assistido por cerca de 80 milhões de espectadores na noite do dia 6 de novembro de 1976, segundo Brown (1979). “Sabendo o que sei hoje, eu nunca poderia escrever aquele livro novamente” disse Peter Benchley, o autor do livro que inspirou o filme em uma entrevista para Nelson (2006).

Ambas as obras artísticas retratam o tubarão como tendo ressentimentos pessoais contra os homens. Tubarões não guardam rancor, eles são tubarões e o que acontecia nessas obras era puramente ficção. Todavia, após os subsequentes do lançamento dos filmes e suas sequências, houve um frisson de pessoas encontrando justificativas para matar tubarões decorrente da dessensibilização causada pela franquia.

Em entrevista para a BBC (2015), George Burgess, diretor do Programa da Flórida para Pesquisa de Tubarões, disse que o número de tubarões grandes diminuiu em 50% ao longo da costa leste da América do Norte nos anos seguintes ao lançamento de “Tubarão” (“Jaws”). Nessa mesma linha, a pesquisa da bióloga Julia Baum apontou que, entre 1986 e 2000, no Oceano Atlântico Noroeste, houve uma queda na população de 89% nos tubarões-martelo, 79% nos tubarões-brancos e 65% nos tubarões-tigres.

Com isso, apesar de ser uma obra de ficção, o longa-metragem criou uma imagem aterrorizante e distorcida dos tubarões como inimigos perigosos e vingativos. Essa representação influenciou negativamente a opinião pública em relação a esses animais marinhos, resultando em um aumento na caça e declínio significativo na população de várias espécies de tubarões.

Por mais que isso não tenha relação direta com a política internacional, a responsável por essa consequência no mundo real foi a maneira como esses animais foram representados e como a audiência assumiu como verdadeiras as informações transmitidas por esse canal. Dessa

²⁵ Disponível em: <https://www.boxofficemojo.com/title/tt0073195/>. Acesso em: 10 jun. 2023.

forma, se pelo cinema é possível criar imagens sobre instituições como é o caso das Forças Armadas retratadas em *Top Gun* e animais, como é o caso de *Jaws*, também é plausível que tais narrativas também distorçam uma população, uma etnia e até mesmo um país.

3.2 Construção do Outro pelos Estados Unidos

Em sua política externa, os Estados Unidos possuem um comportamento em que reforçam a sua identidade e criam antagonismos com o que não é considerado “familiar”. Campbell (1992, p. 8) indica que é necessário problematizar de maneira mais completa a questão da ‘segurança’, contestando a natureza estável da identidade que abordagens convencionais das relações internacionais assumem. Especificamente, ao considerar a ‘política externa’ como uma prática importante de segurança, e ao considerar a política externa dos Estados Unidos como um aspecto significativo na política internacional, e identificar como a identidade dos Estados Unidos tem sido escrita e reescrita por meio das políticas externas executadas por esse país.

Um local importante de interpretação é a maneira pela qual certos modos de representação cristalizam em torno de referentes marcados como perigos. (Campbell, 1992, p. 2). Para o autor, essas representações, nesse caso, são os discursos de autoridades que moldam a política externa americana e, por fim, cristalizam o significado de ser um cidadão americano. Esse tipo de discurso, conforme conceitua Nabers (2009), torna viável o processo de (re)construção de identidade mediante a articulação, pois é capaz de unificar os diversos elementos dispersos no âmbito social em torno de uma única sequência de equivalências, que se ergue em oposição ao que se encontra fora do contexto social.

Nessa perspectiva, a construção do “Outro” como uma força antagonista garante e valida o significado da identidade por meio de estratégias que disseminam o medo e a ansiedade em relação ao “Outro” como inimigo. De acordo com Schmitt (1972), a distinção entre amigo e inimigo é essencial para a política; portanto, compreende-se que o discurso estabelece a sua própria verdade ao se contrapor à verdade do seu oponente.

Por seu turno, Campbell (1992, p. 31) exemplifica esse fenômeno ao descrever um discurso de campanha de John F. Kennedy no início dos anos 1960, em que manifestou:

O inimigo é o próprio sistema comunista – implacável, incessante em sua busca pela dominação mundial. Pois esta não é uma luta apenas pela supremacia das armas – é também uma luta pela supremacia entre duas ideologias conflitantes: Liberdade sob Deus versus tirania implacável e sem deuses.

O secretário de Estado de Kennedy, Dean Rusk (1966 apud Campbell, 1992, p. 31), alguns depósitos, declara:

Nossa política externa deriva do tipo de pessoas que somos e do ambiente internacional em que vivemos. É relativamente simples, de longo prazo e apartidário [...] Nossa aspiração suprema é ‘assegurar as Bênçãos da Liberdade para nós mesmos e para nossa Posteridade’. Isso significa que o início de nossa política externa é o tipo de sociedade que construímos aqui em casa. Nosso exemplo lança sua sombra ao redor do globo. Nossas palavras sobre liberdade e justiça soariam vazias se não estivéssemos tornando evidente que estamos tentando tornar nossa própria sociedade um exemplo brilhante do que homens livres podem realizar sob os processos de consentimento (tradução nossa)²⁶.

Além dessas duas representações discursivas sobre o que é um cidadão americano dadas por autoridades de alto escalão desse país, a Constituição estadunidense incentiva as pessoas a formarem uma ‘União mais perfeita’ e ‘assegurar a Tranquilidade doméstica’, enquanto o Juramento de Fidelidade fala de uma nação ‘indivisível’. Ao mesmo tempo, outras proclamações falam de diferença. O juramento de fidelidade – dado por aqueles que estão sendo naturalizados como cidadãos dos Estados Unidos – declara a necessidade de defender a Constituição e as leis do país contra ‘todos os inimigos, estrangeiros e domésticos’.

Campbell (1992, p. 41) ressalta que essas proclamações oficiais que representam os Estados Unidos concentram-se em questões de identidade. Com isso, a passagem da diferença para a identidade, marcada pelo rito de cidadania, está relacionada com a eliminação do que é estranho, estrangeiro e percebido como uma ameaça a um estado seguro.

A partir desse pensamento, pode-se refletir sobre outras representações discursivas em que a diferença é mobilizada para validar e preservar a identidade nacional. Elas podem ser representações audiovisuais, como o cinema, por exemplo. Os filmes e as produções audiovisuais podem, de fato, ser considerados formas de discurso, uma vez que ele se refere ao uso da linguagem e de outros sistemas semióticos para transmitir significado e comunicar ideias dentro de um contexto social e cultural específico²⁷.

Dynel (2011) identificou que os aspectos discursivos do cinema e das produções audiovisuais, é construído e transmitido por meio de elementos visuais e sonoros. Por exemplo,

²⁶ “Our foreign policy derives from the kind of people we are and from the international environment in which we live. It is relatively simple, relatively long term, and nonpartisan . . . Our supreme aspiration is 'to secure the Blessings of Liberty to ourselves and our Posterity.' This means that the beginning of our foreign policy is the kind of society we build here at home. Our example casts its shadow around the globe. Our words about freedom and justice would ring hollow if we were not making it apparent that we are trying to make our own society a gleaming example of what free men can accomplish under the processes of consent”.

²⁷ De acordo com Angermüller, Wodak e Maingueneau (2014, p. 7), embora o discurso seja frequentemente associado à linguagem falada ou escrita, ele também pode abranger outras formas de comunicação, incluindo meios visuais e audiovisuais como os filmes.

com o uso de técnicas cinematográficas, movimentos de câmera, edição de som e imagens visuais no discurso cinematográfico. Essas técnicas contribuem para a criação de significado e moldam a percepção e interpretação da audiência do filme (Dynel, 2011).

Além disso, a análise do discurso tem sido aplicada para analisar as narrativas, temas e ideologias presentes nos filmes. Mancho-Iglesia e Marta-Lazo (2020) investigaram como os filmes contribuíram para a construção e disseminação de discursos culturais, sociais e políticos ao mesmo tempo que refletem e reforçam discursos dominantes. Tais narrativas e personagens retratados nos filmes podem transmitir mensagens específicas e contribuir para a formação de identidades coletivas e representações sociais.

Para Shapiro (2008, p. 11), o cinema é um exemplar cujas implicações derivam da maneira como ele produz e mobiliza imagens. Nos termos de Rancière, seu efeito é “arrancar os poderes psíquicos e sociais da mimese do domínio do regime mimético da arte”, o regime no qual o fluxo narrativo era organizado para provocar “a identificação da audiência com os personagens”.

Pelo cinema, também é onde pode aparecer o que o autor chama de “Cartografias Violentas”. As cartografias violentas, conforme Shapiro (2008, p. 18) são as “interpretações historicamente desenvolvidas e socialmente embutidas da identidade e do espaço” que constituem os quadros nos quais as inimizades dão origem à guerra como política. Esses imaginários vão muito além da materialidade e das fronteiras geográficas, sendo construídos. Essas visualidades e imaginários são esteticamente patrimoniais, pois constituem os quadros para cartografias violentas que são interpretações historicamente desenvolvidas e socialmente embutidas de identidade e espaço (Shapiro, 2008, p. 18).

Boggs (2016, p. 5) exemplifica o conceito com o filme “*Vantage Point*” (2008), um grande sucesso de bilheteria, no qual o diretor Peter Travis retrata o assassinato de um presidente dos EUA que participa de uma cúpula global de guerra contra o terrorismo na Espanha. Com fanáticos antiamericanos atacando o próprio reduto de poder em Washington (centro do “mundo livre”), a multidão entra em choque e pânico à medida que o drama se desenrola repetidamente de diferentes ângulos de câmera. Essa narrativa familiar de bem *versus* o mal foi amplamente promovida como um trope cinematográfico alertando os americanos para novas ameaças à segurança nacional.

Boggs (2016, p. 12) observa que ocasiões em que os Estados Unidos conduzem agendas de guerra – e nos anos pós-guerra – as redes de televisão podem ser confiáveis para oferecer um apoio patriótico e unificado, reforçado por uma série de “especialistas” do governo,

militares e acadêmicos. Pontos de discussão padrão podem ser facilmente reunidos: os Estados Unidos estão sendo arrastados para o combate como uma superpotência relutante, a segurança nacional está ameaçada por um inimigo selvagem, a democracia e os direitos humanos estão em jogo, e assim por diante.

Nesse diapasão, os grandes conglomerados da mídia comercial estão sempre obcecados em “gerenciar as narrativas”, especialmente quando se trata de conflitos globais. Para grande parte da indústria cinematográfica, redes de televisão e jornais, o mundo retratado por meio dessas “narrativas” amigáveis é um mundo de caos e violência ameaçadores, uma ameaça à ordem civilizada. No entanto, é válido que essa imagem seja – e geralmente contém algum núcleo de verdade – os americanos estão constantemente expostos a mensagens de medo, raiva e apocalipse, mesmo enquanto o poder americano se globaliza mais do que nunca (Boggs, 2016, p. 12). Nesse contexto, ao trazer os elementos da política externa e da produção audiovisual, Boggs (2016, p. 5) indica que o elemento em comum entre Hollywood e o Pentágono é a glorificação da violência como instrumento para derrotar adversários considerados malignos.

Boggs (2016, p. 13) notou que os americanos que assistem à programação padrão das redes de televisão seriam levados a acreditar que uma Rússia expansionista e “revanchista” representa uma ameaça iminente para os Estados Unidos e a Europa, com uma guerra total (até mesmo uma confrontação nuclear) sendo uma possibilidade. No entanto, a realidade política está completamente em desacordo com essa imagem distorcida: por anos, a Rússia foi colocada na defensiva, resultado de anos de esforços da Organização do Tratado Do Atlântico Norte para isolar e enfraquecer a Rússia não apenas militarmente, mas economicamente também.

Nesse aspecto, é a Rússia que se encontra circundada por forças norte-americanas e da Organização do Tratado Do Atlântico Norte, inclusive com a presença de armamentos nucleares, em vez do cenário contrário. Além disso, são os efeitos adversos das sanções econômicas promovidas pelos Estados Unidos e pela Europa que têm impactado profundamente a economia russa, em vez de ocorrer o oposto. Aqueles na esfera midiática dos Estados Unidos que levantam questionamentos sobre o tema da alegada “agressão” russa, liderada pelo suposto ditador malévolo Putin, frequentemente enfrentam críticas como sendo apologistas de Putin ou associados aos “oligarcas” (Boggs, 2016, p. 13)

Boggs (2016, p. 13) indica que na política internacional disseminada pelos grandes veículos de comunicação o foco se volta para imagens de caos, corrupção e violência que geralmente são consideradas fatos comuns da vida para outras nações e culturas – especialmente aquelas (como Rússia, China e Oriente Médio) vistas como potencialmente hostis ou

ameaçadoras para os interesses geopolíticos dos EUA. As consequências maiores da cultura midiática, tanto doméstica quanto global, são despolitizadoras quando não são conservadoras, exceção feita aos momentos em que a guerra consome a atenção pública.

Assim, tais estúdios oferecem ao público uma visão completamente mitológica do mundo, povoada por demônios do estrangeiro e monstros malignos tramando causar terríveis danos a um país benevolente, inocente e amante da paz. Enquanto a ordem existente é celebrada como um farol de democracia, prosperidade e esclarecimento, o terreno global, como visto através das lentes da Fox e da Disney, parece ser dilacerado por um caos anárquico onde corrupção e violência imperam, onde os sombrios “outros” violam regularmente os direitos humanos e as normas de governança democrática (Boggs, 2016, p. 30).

Nessa conjuntura, este é um mundo que, previsivelmente, requer o envolvimento econômico e político dos EUA e, quando isso se mostra inadequado, a intervenção militar. Essas visões são bastante uniformes em toda a mídia convencional, uma representação tida como certa que permite apenas opiniões minimamente divergentes. A TV, o rádio e a mídia impressa são colonizadas por autoridades e “especialistas” provenientes principalmente dos setores corporativo, governamental e militar – uma gama severamente limitada de vozes que normalmente se enquadram no consenso patriótico e no que poderia ser chamado de “familiar” (Boggs, 2016, p. 30).

McChesney (1999) observa que

A base comercial da mídia dos EUA tem implicações negativas para o exercício da democracia política: ela incentiva uma cultura política fraca que torna a despolitização, a apatia e o egoísmo escolhas racionais para a cidadania, e permite que os interesses empresariais e comerciais que efetivamente governam a sociedade dos EUA tenham influência desmedida sobre o conteúdo da mídia (tradução nossa)²⁸.

De modo conciso, é evidente que os regimes estéticos forjados pela indústria cinematográfica mainstream de Hollywood não são meramente obras de entretenimento, mas sim espaços de construção e validação da política externa dos Estados Unidos. A criação do “Outro” como uma entidade antagonista desempenha um papel crucial nesse cenário, sustentando a identidade através da propagação do medo e da ansiedade em relação a esse “Outro” como inimigo. Essa dinâmica se estende à construção de imaginários geográficos e antagonismos, que se baseiam em modelos de identidade e diferença.

²⁸ “The commercial basis of U.S. media has negative implications for the exercise of political democracy: it encourages a weak political culture that makes depoliticization, apathy, and selfishness rational choices for the citizenry, and it permits the business and commercial interests that actually rule U.S. society to have inordinate influence over the media content”.

Além do mais, o poderoso alcance de distribuição do cinema norte-americano não pode ser subestimado. Essa forma de arte influencia profundamente a subjetividade das pessoas, moldando suas percepções sobre o cenário internacional. Como Weldes (2003, p. 2) apontou, a linha que separa as realidades materiais e políticas do mundo fictício e imaginário é tênue. O audiovisual, enquanto realidade fictícia, possui um impacto significativo na forma como os sujeitos percebem o mundo. As narrativas cinematográficas se entrelaçam com a compreensão da política internacional, muitas vezes obscurecendo os limites entre a realidade e a ficção.

No próximo capítulo, a análise será direcionada para filmes e outras produções audiovisuais que apresentam representações da Rússia, buscando explorar o papel do conceito de “russofobia” nesse contexto, o qual será devidamente introduzido e elucidado. Por meio dessa abordagem, será possível compreender até que ponto a persistência de antagonismos se estende até o século XXI e como tais representações são empregadas em diversos contextos. O foco desta investigação reside na identificação dos fios que conectam a construção do “Outro” em narrativas cinematográficas e audiovisuais.

4 RUSSOFOBIA NAS TELAS: ANÁLISE PRODUÇÕES AUDIOVISUAIS DE 1939 ATÉ 1989

4.1 O conceito de Russofobia

O termo “russofobia” tem sido usado desde 1867, quando Fyodor Tyutchev a cunhou, ironicamente em francês, para criticar os liberais russos que demonizavam a autocracia e “cultivavam a Europa”. Ivan Ilyin argumentou que a russofobia sustentava os desejos europeus de desmembrar e explorar a Rússia. O significado dessa palavra, segundo o Dicionário Merriam-Webster (2023) é um sentimento antirrusso, comumente referido como russofobia, é a aversão, o medo ou o ódio em relação à Rússia, ao povo russo, à cultura russa ou à política russa. O Collins English Dictionary (2023) vai um pouco mais além e o coloca como um ódio intenso e frequentemente irracional em relação à Rússia. Muitas vezes, está relacionado com o sentimento antissoviético e, ocasionalmente, também com o sentimento antieslavo.

O Oxford English Dictionary (2023) traz um outro panorama histórico ao explicar a origem do termo. Segundo o dicionário, um de seus usos iniciais foi por John Stuart Mill em 1836. Mill escreveu que “a verdadeira causa” do aumento dos orçamentos militares britânicos era que “os Ministros estão acometidos da doença epidêmica da russofobia”. Além disso, um dos documentos fundadores da russofobia ocidental, o espúrio “Testamento de Pedro, o Grande”, continuou a ter ressonância no meio do século XX e foi até mesmo referenciado pelo Presidente Harry Truman em 1948 para explicar a política externa soviética (Clifford, 1980).

Para Diesen (2022, p. 4), à medida que a Rússia fez a transição para uma democracia capitalista após o colapso da União Soviética, a antiga e confortável divisão ideológica entre os capitalistas ocidentais desapareceu. O autor argumenta que quanto mais semelhantes o Ocidente e a Rússia se tornam, maior a necessidade de propaganda para criar identidades binárias e estereótipos. Essas dicotomias simplistas destroem as várias nuances para dicotomizar o “Outro”. Dessa maneira, a russofobia é instrumental para agravar a negatividade da Rússia e a positividade do Ocidente. Tudo o que o público ouve sobre a Rússia é consistentemente negativo e enquadrado como o oposto do Ocidente.

Diesen (2022, p. 4) também observa que a russofobia não é um fenômeno passageiro, mas provou ser incrivelmente duradoura por causa da sua função geopolítica. Ao contrário da germanofobia ou francofobia passageira que estão relacionadas a guerras específicas, a russofobia tem uma durabilidade comparável ao antisemitismo. Desde os esforços de Pedro, o Grande, para europeizar a Rússia no início do século XVIII até os esforços semelhantes de

Yeltsin para “retornar à Europa” na década de 1990, a Rússia não conseguiu escapar do papel de “Outro”. Por fim, ele conclui que a rejeição do Ocidente de uma arquitetura de segurança europeia inclusiva após a Guerra Fria, em favor da criação de uma nova Europa sem a Rússia, foi amplamente legitimada pela suposta dicotomia duradoura entre o Ocidente e a Rússia. (Diesen, 2022).

Assim, por mais que Mettan (2017) concorde com as definições até agora apresentadas, ele adiciona outros elementos e traz outra perspectiva:

Porque a russofobia não é apenas a manifestação de um sentimento. É, antes de tudo, a expressão de um equilíbrio de poder, de uma relação de poder. Não se trata apenas de um julgamento passivo. Não é apenas um amontoado de clichês e preconceitos. É também, e antes de tudo, um preconceito ativo, adotado com a intenção de prejudicar, ou pelo menos de reduzir o outro em relação a si mesmo. Nesse sentido, a russofobia também é um racismo: o objetivo é diminuir o outro para melhor dominá-lo. E é isso que torna a russofobia um fenômeno específico do Ocidente. Ela opera com as mesmas categorias que Edward Said identificou para o orientalismo: a exageração da diferença, a afirmação da superioridade do Ocidente e o uso de grades analíticas estereotipadas. A estratégia final do discurso russofóbico é criar um sujeito completo e infinitamente adaptável, suficientemente sofisticado para acadêmicos encarregados de teorizar sobre a Rússia, mas popular o suficiente para jornalistas ansiosos para torná-lo acessível a todos (Mettan, 2017, p. 37, tradução nossa)²⁹.

No trecho anterior, o autor diz que “há o uso de grades analíticas estereotipadas”. No tangente à questão dos estereótipos, Bhabha (1986, p. 18) pondera que é uma forma de conhecimento e identificação que oscila entre o que sempre está “no seu lugar”, o já conhecido, e o que sempre precisa ser “ansiosamente” repetido. Ele também enfatiza que é a natureza, igualmente ambivalente, do estereótipo colonial que assegura seu funcionamento, produzindo um efeito de “verdade probabilística” e “previsibilidade”.

O autor ainda comenta sobre a noção de “fixidez” (fixity), que representa um sinal de diferença cultural, histórica e racial no discurso do colonialismo, ao mesmo tempo em que constitui uma representação paradoxal que combina significados como ordem e desordem, degeneração e repetição. Além disso, da mesma forma que o fetichismo, o estereótipo envolve a reativação e repetição de fantasias primárias; o fetiche ou o estereótipo proporcionam acesso

²⁹ “Because Russophobia is not only the manifestation of a feeling. It is first of all the expression of a power balance, of a relation of power. It is not only a passive judgment. It is not just a mass of clichés and prejudices. It is also, and first of all, an active bias, adopted with the intention to harm or at least to reduce the other in relation to one’s self. In this sense Russophobia is also a racism: the purpose is to diminish the other with a view to better dominate. And this is what makes Russophobia a phenomenon specific to the West. It proceeds with the same categories Edward Said identified for orientalism: exaggeration of the difference, affirmation of the superiority of the West and recourse to stereotyped analytical grids. The ultimate strategy of the Russophobic discourse is to provide a full-fledged, infinitely adjustable subject, sufficiently sophisticated for academics in charge of theorizing about Russia yet popular with journalists eager to put that within everyone’s reach”.

a uma “identidade” que é afirmada tanto no domínio do prazer quanto na ansiedade e defesa. Por fim, o fetiche representa um jogo simultâneo entre metáfora e metonímia. Para o autor, o processo de construir a metáfora envolve “enquadrar a ausência e a diferença”, enquanto a metonímia, por sua vez, já reflete “uma falta percebida”

A partir das palavras de Bhabha (1986), é possível compreender que o fetiche e o estereótipo são formas de lidar com a ansiedade e a diferença. O fetiche é uma forma de criar uma identidade oposta à identidade do outro, que é visto como uma ameaça. O estereótipo é uma forma de negar a diferença e a complexidade do outro, que é visto como inferior. Dessa maneira, a russofobia pode ser vista como uma forma de Rússia e o Ocidente. A Rússia é um país com uma história e uma cultura únicas, que são frequentemente vistas como uma ameaça ao Ocidente.

Além da definição de Bhabha(1986), Fiske e Taylor (1991, p. 98) afirmam que “Estereótipos são esquemas [...] [e] esquemas são estruturas cognitivas que ‘representam conhecimento sobre um conceito ou tipo de estímulo, incluindo seus atributos e as relações entre os atributos’”. Estereótipos não existem no vácuo. Eles são o resultado de interação e suposição e, quando vários deles são combinados, criam uma narrativa. No seu ensaio “O ocidente e o resto: discurso e poder”, Hall (2016) explora como definir o “Ocidente” também define implicitamente o “não Ocidente”:

Primeiramente, ele nos permite caracterizar e classificar sociedades em diferentes categorias, como ‘ocidentais’ e ‘não ocidentais’. É uma ferramenta que nos faz pensar. Ele nos permite impulsionar uma certa estrutura de pensamento e conhecimento. Em segundo lugar, é uma imagem, ou um conjunto de imagens. Ele condensa uma série de características diferentes em uma imagem. Aguça nossa visão mental, ou seja, representa em linguagem verbal e visual uma figura composta por diferentes sociedades, culturas, povos e lugares. Ele funciona como parte da linguagem, um ‘sistema de representação’. (Refiro-me a “sistema” porque ele não se sustenta sozinho, mas em conjunto com outras imagens e ideias que compõem o conjunto: por exemplo, ‘ocidental’ = urbano = desenvolvido; ou “não ocidental” = não industrial = rural = agricultor = subdesenvolvido.) Em terceiro lugar, ele fornece um padrão ou modelo de comparação, permitindo-nos comparar até que ponto sociedades diferentes se parecem ou se diferenciam uma em relação à outra. Sociedades não ocidentais podem ser denominadas como “próximas” ou ‘muito distantes’ do Ocidente ou, até mesmo, ‘em vias de’ se ocidentalizar. O conceito, então, nos auxilia a explicar a diferença. Em quarto lugar, ele nos possibilita elaborar critérios de avaliação contra os quais outras sociedades são classificadas e em torno de quais sentimentos positivos e negativos se acumulam. (Por exemplo, o ‘Ocidente’ = desenvolvido = bom = desejável; ou o ‘não Ocidente’ = subdesenvolvido = ruim = indesejável.) Ele produz um certo tipo de conhecimento sobre um assunto e certas atitudes em relação a ele. Resumidamente, ele funciona como uma ideologia (Hall, 2016, p. 316).

Hall (2016) estabelece um precedente em que a mídia americana usa imagens e esquemas binários para se diferenciar de outros países. Mesmo sem julgamento moral inerente,

essa prática estabelece que uma característica ou ideologia diferente da ideologia americana (hegemônica) é, portanto, não americana ou, mais especificamente, antiamericana. Assim, os russófonos, muitas vezes retratados como brutos, moralmente ambíguos e falando russo ou com forte sotaque russo, não têm chance de serem confundidos com membros de outros grupos.

Por seu turno, Mettan (2017, p. 21) ressalta que a russofobia se espalhou ao longo de séculos, reaparecendo incessantemente sempre que circunstâncias fortuitas permitem e que por mais que desapareça surge novamente por alguma razão geopolítica. E, às vezes, desaparece completamente para ser substituída por simpatia e admiração inesperadas. Então, aparentemente graças a um novo incidente, uma intenção mal interpretada, uma declaração desajeitada, uma nova lenda urbana ou um conflito de fronteira, ela irrompe novamente em todo lugar. O autor também comenta que o componente geopolítico desse fenômeno é inegável. Mettan (2017, p. 17) afirma que os povos da Ásia, África ou América do Sul nunca foram russofóbicos e que apesar de chineses e japoneses possuírem problemas de fronteira com a Rússia, pelas quais, às vezes, entraram em guerra, mas não são russofóbicos e nunca desenvolveram um discurso desse tipo.

Outra definição possível para o conceito de russofobia é a trazida por Tsygankov (2009, p. 14-15) ao expressar que “russofobia é entendida como um medo do sistema político da Rússia, visto como incompatível com os interesses e valores do Ocidente em geral e dos Estados Unidos em particular”. Esse temor se manifesta em críticas desequilibradas e distorcidas em relação à Rússia. Tsygankov (2009, p. 15) ainda argumenta que três mitos fundamentais da russofobia abordam questões de nacionalidade, sistema político e política externa.

O primeiro deles é diz respeito a como os críticos russófobos rotineiramente percebem a Rússia como um império opressor, veem-na como uma potência autocrática que negligencia os direitos dos cidadãos e concentra recursos econômicos e militares nas mãos do Estado, independentemente da era em questão – seja ela czarista, soviética ou pós-soviética. Por último, em todas as circunstâncias, há desconfiança no que concerne às políticas internacionais da Rússia, especialmente em relação a quaisquer esforços de restabelecer relações com nações ocidentais.

De acordo com essa perspectiva adotada pelo autor, qualquer ação independente da Rússia é percebida como demonstração dos seus instintos expansionistas culturais, em vez de uma legítima proteção dos interesses nacionais. Portanto, do ponto de vista político, a Rússia é, foi e, caso o Ocidente não tome medidas, continuará sendo um império autocrático e antiocidental.

Destarte, Tsygankov (2009, p. 17-18) adiciona que embora a russofobia não esteja nos interesses nacionais americanos e na formulação da política externa dos Estados Unidos, grupos de interesse aproveitam o vácuo político fornecendo à mídia a imagem da Rússia como um país com um regime bem consolidado e cada vez mais perigoso. Um testemunho disso são os milhares de artigos na imprensa americana *mainstream* que implicam o Kremlin e o próprio Putin no assassinato de jornalistas opositores e espiões desertores, em comparação com apenas alguns poucos artigos em veículos menos proeminentes questionando essa interpretação.

Bhabha (1986, p. 27) argumenta que em razão da natureza do estereótipo, esse tipo de tática para distorcer a imagem dos russos pode ser considerado uma “simplificação”, pois representa uma forma “amarrada” e “fixa” de representação, na qual o jogo de diferenças apresenta um desafio para a representação de um objeto em termos de sua relação psíquica e social. No entanto, não é apenas uma “simplificação”, uma vez que representa uma falsa representação de uma “realidade dada”.

No que tange ao cinema, os estereótipos antirrusso que se reconhecem na contemporaneidade remontam a antes da Segunda Guerra Mundial. Embora houvesse uma variedade de personagens russos e soviéticos em filmes mudos, a invenção do som no cinema facilitou para os cineastas a caracterização de personagens russófonos, impondo um forte sotaque russo ou a própria língua russa nos personagens. De acordo com Fyne (1985, p. 194), isso permitiu que o público experimentasse personagens russos como diabólicos e hostis.

Fyne (1985) também aponta que para compreender o sistema de valores dos estereótipos antirrusos, é especialmente importante lembrar de onde esses estereótipos se originaram. Os estereótipos antirrusos tiveram origem como estereótipos antissoviéticos, resultantes da percepção da ameaça às ideologias que representam os alicerces da vida americana.

White (2016, p. 7) ressalta que comunismo era um ataque aos fundamentos do capitalismo e uma afronta ao sonho americano, onde qualquer pessoa poderia se tornar o que quisesse se trabalhasse o suficiente. Sendo assim, o ataque aos soviéticos era, na verdade, um ataque às suas ideologias, afirmando que o capitalismo é melhor, a propriedade pessoal é melhor e os Estados Unidos da América é melhor. Todavia, destaca a autora, quando os estereótipos fizeram a transição de antissoviéticos para antirrusos, os valores hegemônicos subjacentes e a diferenciação cultural da ideologia não americana foram mantidos.

Adler (1974, p. 253) vai além e afirma que os filmes transferiram a ameaça de vilões russos de um país distante (por exemplo, Ninotchka em Paris) para dentro das fronteiras americanas. “Os russos [foram retratados] como tão desumanos... esses personagens deixam de

ser pessoas e são apenas símbolos de um modo de vida que abominamos”. Ao transformar personagens em símbolos, Hollywood criou uma fórmula para que personagens russos futuros fossem representações unidimensionais de uma ideologia não ocidental.

Em resumo, a russofobia não é apenas um fenômeno de aversão ou hostilidade em relação à Rússia, mas também uma questão complexa que envolve interesses políticos e de grupos. Grupos de interesse que promovem a disseminação de estereótipos negativos e propaganda hostil, criando uma imagem distorcida e ameaçadora da Rússia que é alimentada por estereótipos prejudiciais e falsas representações. Para o propósito deste estudo, a definição do termo é o ponto de partida, uma vez que se buscará identificar os elementos comuns nas diversas definições apresentadas. Esses elementos comuns servirão como base para a análise posterior das obras audiovisuais, avaliando se podem ser caracterizadas como russofóbicas ou não.

Dito isso e a partir dos pontos em comum das definições e das reflexões dos autores apresentado aqui, é possível extrair pelo menos 4 indicadores que ajudam a identificar traços de russofobia em filmes, artigos, jornais televisionados, livros e em outros tipos de mídia que tenham relação com a definição de estética que foi definida no capítulo 1.

São eles:

- a) **Medo, Ódio ou Aversão:** a russofobia envolve um sentimento de aversão, medo ou ódio em relação à Rússia, seu povo, cultura ou política. Isso se alinha com a noção de “reativação e repetição de fantasias primárias” mencionada por Bhabha (1986), que sugere a presença de sentimentos negativos enraizados;
- b) **Estereotipização:** Bhabha (1986) destaca a natureza do estereótipo como uma simplificação fixa de uma representação. Na russofobia, os estereótipos são frequentemente usados para criar representações simplificadas e negativas da Rússia e dos russos. Esses estereótipos são usados para generalizar e estigmatizar;
- c) **Propaganda negativa:** na russofobia, a propaganda negativa desempenha um papel importante na perpetuação de estereótipos prejudiciais sobre a Rússia, contribuindo para a disseminação de sentimentos negativos e hostis. Diesen (2022) comentou que a russofobia é instrumental para agravar a negatividade da Rússia e a positividade do Ocidente. Diesen (2022, p. 15) expressa que a propaganda é a ciência da persuasão que contorna a razão, explorando a psicologia da coletividade e que a russofobia seria consequência lógica de uma propaganda antirrusso. Posto isso, ao rotular qualquer mensagem crítica ao “nosso lado” como propaganda, a verdadeira propaganda fica sem

verificação. Essa tática visa descartar argumentos opostos como manipuladores e tendenciosos, independentemente de seu conteúdo real;

- d) **Relação de poder desigual:** Mettan (2017) também trouxe a relação entre estereótipos e poder, indicando que estereótipos podem ser usados para afirmar a identidade ao mesmo tempo que é adotado com a intenção de prejudicar, ou pelo menos de reduzir o outro em relação a si mesmo. Nesse sentido, a russofobia tem o objetivo de diminuir o “outro” para dominá-lo.

Discussão teórica e instrumental metodológico definidos, no próximo tópico, será analisado o filme “Ninotchka” para determinar se ele apresenta quaisquer dos indicadores previamente mencionados. Em seguida, 007 contra Moscou. No capítulo 5, a análise se concentrará em 3 obras: Senhor das Armas, Chernobyl e, em seguida, Stranger Things.

4.2 Ninotchka (1939)

Figura 1 – Cartaz do filme Ninotchka lançado em 1939



Fonte: IMDB (2023).

“Ninotchka” é um filme de comédia romântica americano de 1939, produzido pela Metro-Goldwyn-Mayer (MGM) e dirigido por Ernst Lubitsch. O filme é estrelado por Greta Garbo, que interpreta Ninotchka. A personagem de Garbo é uma comissária do governo soviético que foi enviada a Paris para averiguar o comportamento de três representantes do governo que tinham como missão negociar uma joia. No agregador de críticas “Rotten Tomatoes”, o filme possui 97% de aprovação baseada em 39 críticas por veículos especializados. Além disso, recebeu quatro indicações ao Oscar: Melhor Filme, Melhor Atriz em Papel Principal, Melhor História Original e Melhor Roteiro, mas não levou nenhuma, pois acabou sendo desbancado por “E o Vento Levou”, que foi o grande vencedor do prêmio daquele ano.

Para se ter uma ideia do tamanho do que foi o longa-metragem, Shaw (2007, p. 18) aponta que a MGM era o maior e mais poderoso estúdio de Hollywood em 1939, com ativos relatados no valor de 144 milhões de dólares. Como resultado, o estúdio poderia absorver facilmente os custos totais de produção de Ninotchka, que foram de 1,3 milhão de dólares, uma quantia que era cerca de três vezes o custo médio de uma longa-metragem no final da década de 1930. Além disso, 2,2 milhões de dólares nas bilheteiras em 1939-40, com metade desse valor proveniente do exterior, tornando-se um dos filmes de Hollywood mais lucrativos do ano. As receitas fora dos Estados Unidos poderiam ter sido maiores se o filme não tivesse sido banido em países cujos governos não queriam irritar Stalin, como na Bulgária (Shaw 2007, p. 23)

“Ninotchka” teve sua estreia mundial no famoso Grauman’s Chinese Theatre de Los Angeles em outubro de 1939. Shaw (2007, p. 22) afirma que a imprensa americana encheu o longa-metragem de elogios, mesmo que fossem resistentes a filmes com tom político. Parte da razão para isso foram as mudanças diplomáticas monumentais que ocorreram após a conclusão das filmagens de “Ninotchka” em meados de agosto. O choque do Pacto de Não Agressão Nazi-Soviético de agosto de 1939, seguido pela invasão do Exército Vermelho no leste da Polônia em setembro, varreu qualquer oposição liberal que poderia ter havido à representação do filme de um aliado antifascista.

No filme, Ninotchka é uma diplomata russa pragmática, é enviada a Paris em uma missão de negócios oficial. Lá, ela se apaixona pelo guardião das joias de uma grã-duquesa, o conde Leon, um homem que representa tudo que ela deveria odiar. A primeira cena vislumbrada pelo telespectador é em Paris, cidade onde Iranoff, Buljanoff e Kopalski, três delegados” atrapalhados” do Soviete de Comércio, chegaram em uma missão para vender joias confiscadas

durante a Revolução Bolchevique para arrecadar dinheiro para a compra de equipamentos agrícolas para o país que está em pleno processo de modernização e industrialização. Swana, uma aristocrata e a legítima dona das joias, fica sabendo da missão e instrui seu advogado e namorado, Leon, a obter uma ordem judicial que proíba a venda.

Na sequência, Leon faz amizade com os três delegados e começa a corrompê-los, encorajando gastança (com dinheiro público soviético) e bebedeiras. Em pouco tempo, os russos começam a se vestir como aristocratas e quase se esquecem do motivo de sua viagem a Paris. No entanto, um dia, recebem um telegrama de que um outro agente será enviado para que o processo de recuperação das joias seja acelerado.

A enviada é ‘Ninotchka’, uma mulher que ao contrário dos colegas é firme e rígida. Ela e Leon se encontram acidentalmente na rua e iniciam uma amizade sem saber de seu envolvimento mútuo no caso das joias de Swana. Lentamente, Ninotchka acaba se apaixonando por Leon. Aqui é importante ressaltar que o personagem de Leon foi como a representação encarnada do consumismo e do que o Ocidente tem a oferecer. Quando Swana descobre o envolvimento deles, concorda em renunciar a suas reivindicações sobre as joias em troca do retorno de Ninotchka à Rússia. Ninotchka, que agora está apaixonada por Leon, cede à chantagem de Swana por lealdade aos seus colegas e pelos benefícios que o dinheiro trará ao povo russo.

Figura 2 – Cena do filme retratando Ninotchka e Leon conversando



Fonte: Ninotchka (1939) — 26min.

Na cena a seguir, pode-se observar a metáfora de Ninotchka e seu encantamento pelo Ocidente e pelos bens de consumo disponíveis tão facilmente. Em um momento, ela parece não gostar do que vê, uma vez que desdenha do objeto: “Como uma civilização pode permitir

mulheres que coloquem coisas como essa em suas cabeças”. Na cena seguinte, o espectador a vê provando a vestimenta e pelo olhar da personagem no espelho, seria possível inferir que ela está imaginando sua vida fora da União Soviética.

Figura 3 – Cena do filme em que ela deseja e experimenta um chapéu



Fonte: Ninotchka (1939) — 52min.

Seria possível afirmar que Ninotchka conta a história de uma jovem soviética que acaba renunciando ao comunismo e o abandona pelo caloroso abraço do consumismo ocidental. Nas palavras de (Adler, 1974, p. 250):

A caricatura perfeita da jovem mulher soviética, como percebida no Ocidente, Ninotchka é simples no vestir e nas características, tem comportamento masculino, temperamento frio como gelo e está interessada apenas em preservar e promover a revolução. Ela é retratada como uma negação de todo elemento da feminilidade ocidental.

Não apenas uma negação da feminilidade ocidental, mas também uma negação da ideologia. Se os ocidentais são religiosos, emocionalmente abertos, modestos, sóbrios, individualistas e amigáveis, então os soviéticos são antirreligião, estoicos, despojados, frios e muito focados na igualdade, mas também na falta de individualidade dentro do comunismo.

Hay (1991, p. 187-189) aponta como absurdo argumentar que “Ninotchka” é ideologicamente neutro. Embora tenha sido anunciado como entretenimento inofensivo principalmente com base no fato de ser uma comédia romântica, “O Filme que Zomba dos Comissários [do Partido Comunista]” entregou uma mensagem incisiva e inequívoca sobre a natureza do comunismo soviético. O fato de estar em formato de comédia leve e, portanto,

menos propenso a desafiar a intelectualidade do público ou ofender sensibilidades apolíticas, possivelmente tornou essa mensagem ainda mais persuasiva.

A afirmação de Hay (1991) se confirma ao se observar o cartaz do filme, o qual há uma frase que chama a atenção do leitor: “Don’t try to pronounce it—see it!”, traduzindo de maneira literal ficaria algo como “Não tente pronunciar, veja!”. Esse slogan claramente diz respeito sobre o título do filme que é o nome da personagem principal, Ninotchka, que é um nome russo. Nessa ótica, é possível que a frase “Ninotchka: don’t try to pronounce it, see it” seja vista como russofóbica, pois pode ser interpretada como sugerindo que o idioma russo é difícil ou impossível de ser pronunciado por falantes de inglês e isso poderia reforçar o estereótipo de que o idioma russo é exótico ou estranho. Apesar disso, também é possível que a frase tenha sido simplesmente destinada a ser engraçada ou cativante. O filme “Ninotchka” é uma comédia, e a frase pode ser vista como uma maneira de despertar o interesse do público pelo filme.

Para Shaw (2007, p. 17), a película não foi projetada para fins políticos, mas para entreter e gerar lucro. No entanto, isso a tornou, de forma argumentável e um tanto paradoxal, uma arma de propaganda mais eficaz do que qualquer filme anticomunista feito nos Estados Unidos até aquela data. Nessa linha, o terceiro ato do filme, ambientado em Moscou, permite ao espectador ver a “realidade” da vida sob o comunismo por meio de cenas que se tornaram estereotipadas em inúmeros filmes da Guerra Fria. Até esse momento do longa-metragem, foi a primeira vez que o espectador é levado para a União Soviética de 1939.

Considerando as indicações apresentadas, é pertinente avaliar se o filme “Ninotchka” pode ser categorizado como um exemplo de russofobia. Nesse contexto, é possível afirmar que o filme adere a características que se alinham com os indicadores mencionados: o medo, aversão à Rússia, estereotipização, disseminação de propaganda negativa e a representação de relações de poder desiguais.

Além disso, o filme promove uma sensação de aversão em relação aos russos, principalmente em relação ao governo que censura uma carta crucial para a protagonista, causando empatia do espectador pela personagem principal, que é privada da realização de seu amor desejado. Adicionalmente, o filme estabelece estereótipos rígidos e imutáveis para os personagens russos ao longo da narrativa, retratando-os de maneira estereotipada e exagerada, tais como funcionários públicos corruptos e indulgentes, cidadãos apáticos e frios e uma devoção inabalável ao regime.

O filme também se dedica à promoção de propaganda contra a União Soviética, evidenciando características negativas que são contrastadas com representações positivas do

mundo ocidental, como a ênfase na liberdade e na disponibilidade de bens de consumo. Por fim, no que concerne às relações de poder, a conclusão do filme deixa uma impressão de que a Rússia é retratada como uma nação subdesenvolvida, incapaz de competir ou de alcançar o nível de desenvolvimento que o mundo ocidental atingiu.

Portanto, com base nos elementos apresentados no filme, é legítimo afirmar que “Ninotchka” se enquadra no espectro da russofobia, uma vez que incorpora e perpetua estereótipos negativos, sentimentos de aversão e desequilíbrios de poder em relação à Rússia e sua cultura.

Figura 4 – Cena do filme Ninotchka - desfile na União Soviética



Fonte: Ninotchka (1939) — 1h30min.

Shaw (2007, p. 20) nota que os russos são representados uniformizados na Praça Vermelha e são mostrados ladeados por cartazes dominadores de Lenin e Stalin, enquanto o povo comum é pequeno e irreconhecível, como engrenagens em uma máquina. Ninotchka se sente sortuda porque tem que dividir um quarto com apenas duas pessoas. Ela não tem privacidade, já que as paredes divididas são cortinas, de modo que as pessoas compartilham involuntariamente todos os barulhos e roncoss uns dos outros.

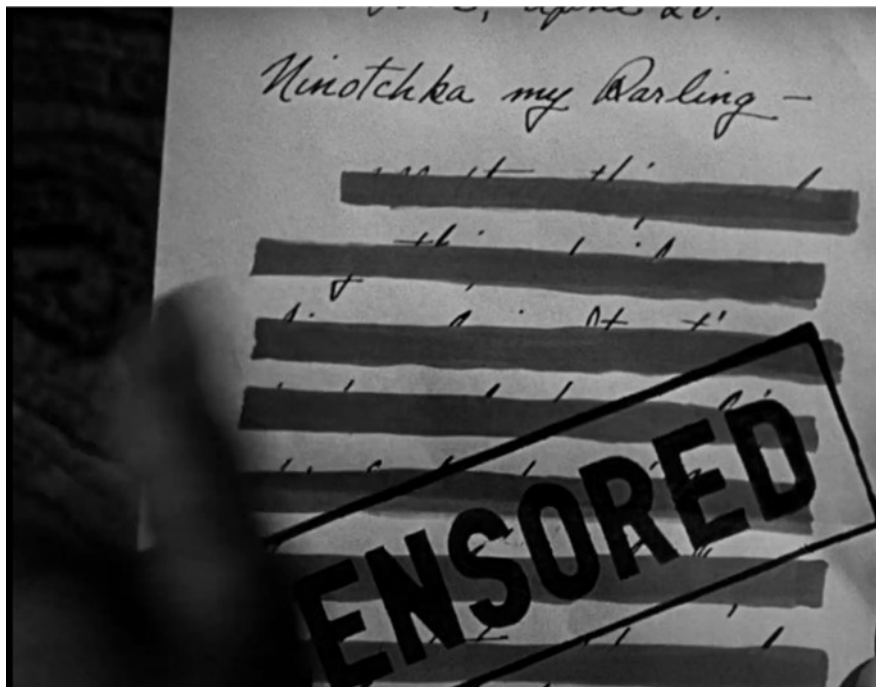
Figura 5 – Cena do filme Ninotchka - desfile na União Soviética



Fonte: Ninotchka (1939) — 1h31min.

No final do filme, quando Ninotchka recebe uma carta censurada de seu namorado, Leon, isso poderia representar a natureza opressiva do governo soviético e seu controle sobre informações e correspondência pessoal. A censura da carta destaca a falta de liberdade e privacidade em um regime totalitário. Isso significa que o governo tem o poder de monitorar e restringir a vida pessoal e a comunicação de seus cidadãos. Este tema sublinha o contraste entre a natureza repressiva do sistema soviético e as liberdades pessoais e a individualidade que Ninotchka experimentou durante seu curto período no Ocidente.

Figura 6 – Cena do Filme "Ninotchka" | Carta censurada pelo governo soviético

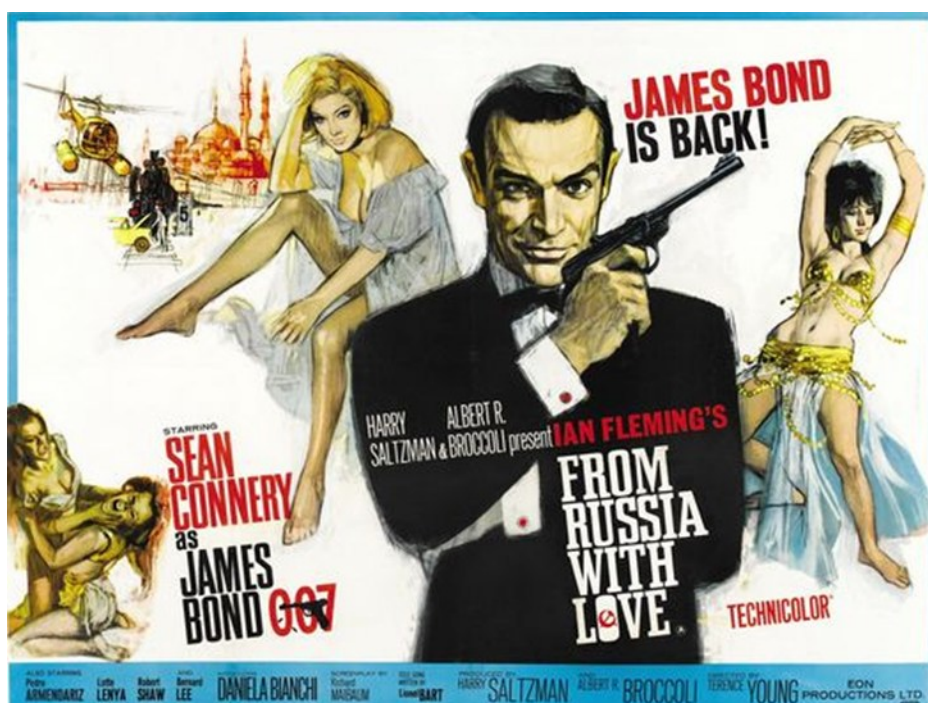


Fonte: Ninotchka (1939) — 1h41min.

Em resumo, a representação da censura da carta no filme pode reforçar estereótipos negativos sobre os russos, retratando-os como pessoas que vivem sob um regime opressor, que carecem de empatia e liberdade, e que são controladas pelo Estado em todos os aspectos de suas vidas. Isso, por sua vez, pode criar uma aversão em relação aos russos, baseada em ideias simplificadas e negativas.

4.3 Russofobia nas Telas: Moscou contra 007 (1963)

Figura 7 – Um dos cartazes do filme 007 contra Moscou



Fonte: IMDB (2023).

Os filmes de James Bond são considerados um fenômeno cinematográfico. A série foi lançada em 1962 e ainda está em andamento após 50 anos e seis atores diferentes no papel principal. Após 1975, a transmissão de um filme de Bond pela ITV no Reino Unido no dia de Natal estabeleceu um lugar regular para Bond no “modo de vida” do povo britânico (Bennett; Woollacott, 2009, p. 27). Estima-se que “entre um quarto e metade da população mundial tenha visto um filme de James Bond, seja no cinema ou na televisão, vídeo ou DVD” (Chapman, 2007, p. 13). No que se refere aos números da franquia, segundo site especializado The Numbers (2023), ao todo, mundialmente já foram arrecadados mais de \$7,8 bilhões de dólares desde que o primeiro filme foi lançado nos cinemas.

Apenas o filme analisado aqui, O filme “Moscou contra 007”, lançado em 1964, é um marco na indústria cinematográfica. Com um orçamento de produção de \$2 milhões de dólares, o filme conseguiu arrecadar \$79 milhões de dólares. Este sucesso financeiro é um testemunho do apelo duradouro e da popularidade da franquia 007. Além do sucesso financeiro, o filme também foi bem recebido pelo público. No site agregador de opiniões IMDB (2023), o filme tem uma avaliação média de 7,3 de 10, baseada em mais de 145 mil avaliações de usuários. No Rotten Tomatoes (2023), outro site de críticas, o filme tem uma taxa de aprovação de 84% do público, com mais de 50 mil resenhas. A inclusão desse filme na pesquisa é justificada principalmente pela franquia 007 ser conhecida mundialmente e ter uma longa história de sucesso, tornando-a relevante para o presente estudo.

No filme, Bond está em busca de uma máquina de decodificação russa, conhecida como "Lektor". Ele precisa encontrar essa máquina, antes que a organização maligna S.P.E.C.T.R.E. a descubra. Enquanto está romanticamente atraído à garota russa, Tatiana Romanova, Bond se esgueira por Istambul, enquanto cada agente da S.P.E.C.T.R.E. tenta pegá-lo, incluindo o poderoso Donald "Red" Grant e a ex-agente da K.G.B. Rosa Klebb. Superficialmente, os filmes de Bond podem parecer nada mais do que histórias de aventura. Todavia, em um nível mais profundo, certas estruturas ideológicas são aparentes. Suas tramas de conspiração refletiram as mudanças na situação política internacional, desde a Guerra Fria até a distensão e de volta, antes de se reposicionar no “novo mundo” dos anos 1990.

Os filmes de Bond também podem ser vistos como bastante reacionários em sua representação de gênero, raça ou identidades nacionais, uma vez que sua estrutura narrativa consiste em um conjunto de oposições binárias, que incluem oposições entre personagens, ideologias e entre diferentes valores (Lawless, 2014, p. 83). Essa narrativa acaba refletindo as preferências do público-alvo ocidental, segundo Androutsopoulos (2012a, p. 141). Afinal, a construção do significado no cinema depende tanto de recursos linguísticos quanto visuais. Essa estrutura binária simples reflete uma visão ultrapassada da linguagem e da sociedade. Posto isto, como aponta Androutsopoulos (2012b, p. 303), a forma como os personagens falam carrega crenças sobre como grupos sociais específicos se comunicam.

Nessa conjuntura, roteiristas e produtores muitas vezes recorrem a percepções superficiais para moldar a fala de seus personagens, uma vez que escrevem aquilo que se espera que os sujeitos pertencentes desses grupos falem. Por vezes, isso resulta em sotaques e outros vícios de fala que são esperados pela audiência e que nem sempre correspondem à realidade.

Diante disso, Fagual (2010, p. 15 *apud* Planchenault, 2012, p. 255) afirma que “todo sotaque percebido é uma construção social do Outro, e muitas vezes uma identidade imposta ao Outro”. A construção da imagem do russo estereotipado nos filmes de Bond depende muito do uso do sotaque, já que todos os principais personagens russos falam com fortes traços de sotaque russo. Outro recurso comum na representação de personagens russos, homens e mulheres, é a habilidade de falar inglês. Embora consigam conversar com Bond, o público recebe a mensagem clara de que o inglês é sua segunda língua.

No que tange à representação dos personagens, Strada, Troper, H. M e Troper, H. R (1997) observam que a Guerra Fria influenciou Hollywood a criar personagens russos “exagerados e desumanizados”, sem “profundidade e autenticidade para despertar empatia”. Essa afirmação reflete, por exemplo, a representação dos homens russos nos filmes de Bond. Analisando a linguagem usada para descrevê-los (aparência, temperamento e estado mental), percebe-se que a maioria das palavras possui carga negativa.

Logo no início do longa-metragem, o espectador já é bombardeado com uma série de adjetivos de um personagem, Morenzy o diretor do centro de treinamento da organização terrorista internacional SPECTRE e um dos principais antagonistas do filme e que é associado com os russos: “Este Grant é um dos melhores homens que já tivemos. Paranoico, homicida, excelente material. Embora seus métodos fossem um pouco grosseiros, sua resposta ao nosso treinamento e doutrinação foi notável” (*From Russia with Love*, 1963, tradução nossa)³⁰.

Por outro lado, Lawless (2014, p. 90) também observa que ao contrário dos homens, as mulheres russas são descritas com outros adjetivos e que muitas das vezes são simples e generalistas. Nos filmes de James Bond, segundo o autor, as personagens femininas são frequentemente objetivadas e julgadas com base em sua aparência física. A linguagem usada para descrevê-las enfatiza sua beleza e sexualidade, com palavras como “linda”, “adorável” e “deslumbrante”.

Ademais, as mulheres são associadas à arte e são frequentemente descritas como sendo “irritadas”. A forma como as ações delas são descritas também sugere que elas não são levadas a sério, com foco na aparência física e não nas habilidades ou traços de caráter. Por exemplo, Tania, uma das personagens principais da trama, é retratada como uma bela mulher que teve três amantes e treinou balé, de uma forma que a objetifica e a reduz à sua aparência física.

³⁰ “This Grant's one of the best men we've ever had. Homicidal paranoiac, superb material. Though his methods were a little crude, his response to our training and indoctrination have been remarkable”.

Em geral, a agressão das duas vilãs apresentadas na série de filmes é minimizada. Ela é dirigida principalmente aos seus próprios conterrâneos soviéticos/russos, em vez da agressão dos personagens masculinos, que buscam controlar o mundo todo. A impotência das personagens femininas russas também pode se manifestar na utilização de insultos e palavrões.

Um dos principais fatores que diferenciam os filmes de Bond de todos os outros filmes de ação é sua “identidade britânica”. A construção das identidades nacionais do “outro” é realizada por meio da ideologia da identidade nacional e dos valores patrióticos dos filmes, que são explicitamente britânicos. As aventuras de Bond estão impregnadas do discurso do orientalismo, que posiciona o Oriente como obscuro, incompreensível e patologizado, a fim de justificar o imperialismo ocidental e fornecer um caminho para a “identidade britânica” continuar a “ser definida em oposição aos povos ‘escuros’ do mundo” (Baron 2009, p. 154). Todos os valores associados a Bond e, portanto, ao Ocidente, ganham domínio sobre aqueles associados ao vilão.

Em “Moscow contra 007”, segundo Loveless (2015, p. 91), embora os russos não sejam o único “outro” apresentado no longa-metragem, o exame das nacionalidades dos adversários de Bond revela que, ao longo dele, os russos foram apresentados em numerosas ocasiões como vilões do Império Britânico e uma ameaça para o resto do mundo. Mesmo que o vilão principal não fosse da Rússia ou da União Soviética, os russos ainda eram erroneamente considerados os perpetradores de esquemas malignos nas missões de Bond. Além disso, os temas de traição e engano são bastante comuns na série, especialmente em relação aos personagens russos.

Indo ainda mais além, uma análise do vocabulário utilizado em filmes de James Bond revela que os significados literais das palavras relacionadas à cultura russa podem ser percebidos como neutros isoladamente. Ao ouvir termos como “Moscou”, “Komitet Gosudarstvenno Bezopasnosti-KGB”, “Balé”, “Teatro Bolshoi”, “Sibéria”, “Guerra Fria” e “vodka”, a maioria do público os associa à Rússia. Essas palavras representam o conhecimento comum que a maioria da audiência tem sobre a cultura russa.

Assim, sozinhas essas palavras não remetem a elementos russos, exceto por KGB, Sibéria e Bolshoi, os demais exemplos não fazem o espectador ou o leitor remeter imediatamente a russos ou soviéticos. “Em uma língua [...] os vários sinais – os significantes – adquirem seu valor em relação uns aos outros” (Miller, 1991, p. 31). Em outras palavras, embora uma palavra – o significante – possa carregar um significado, ele ainda está sujeito a interpretação com base no contexto. Isso pode, portanto, causar ambiguidade na troca de linguagem.

Assim, uma palavra como “espião” pode significar muitas visões diferentes de agentes secretos do governo. Dessa maneira, uma vez que a palavra “espião” é associada à “máfia” e “vodka”, cada palavra empresta contexto às outras palavras do conjunto. Dado que todas as três palavras são comumente usadas ao discutir russófonos nas produções audiovisuais dos EUA, o conjunto de palavras combinadas cria um contexto enraizado em estereótipos (Lawless, 2014).

Com isso, de acordo com Cutting (2002, p. 109), o conhecimento comum, ou “o que todo mundo sabe”, muitas vezes está repleto de estereótipos sobre o comportamento ou características “típicas” de pessoas ou objetos. A mesma ideia pode ser aplicada ao que todos percebem como os atributos típicos da cultura russa. Embora o conhecimento comum nem sempre seja falso, ele pode ser estereotipado e limitante.

Os filmes de Bond tendem a reforçar alguns estereótipos existentes:

- a) **Comida e Bebida:** filmes de Bond reafirmam estereótipos sobre comida e bebida russa, especialmente a vodka;
- b) **Clima:** a associação imediata da Rússia com um clima frio é mantida. Além disso, o uso extensivo de palavras relacionadas às forças armadas e conflitos de guerra nos filmes clássicos de Bond identifica implicitamente a Rússia;
- c) **Poder Nuclear:** a ameaça potencial de armas nucleares está ligada à Rússia;
- d) **Perigo:** essas associações coletivamente retratam a Rússia como um perigo para o mundo.

Referência repetidas à União Soviética servem para:

- a) **Manter a Divisão Leste-Oeste:** reforçam a noção de limites claros entre o Ocidente (bom) e o Oriente (mau);
- b) **Tornar a Rússia a “Outra”:** solidificam a percepção da Rússia como pertencente ao “outro lado”.

A extensa menção da KGB reforça a imagem da Rússia como:

- a) **Estado Totalitário:** um país com um governo repressivo;
- b) **Severamente Controlado:** um lugar onde as liberdades individuais são restritas;
- c) **Sociedade Fechada:** uma nação de onde as pessoas não pode sair facilmente.

A partir do exposto, pode-se afirmar que ao analisar a película “Moscou contra 007” é revelada uma complexa interação de medo, ódio ou aversão, estereotipização, propaganda negativa e relações de poder desiguais, ou seja, os 4 indicadores da russofobia que se tenta encontrar nos longas-metragens analisados. A representação da cultura russa, mesmo

aparentemente neutra à primeira vista, é permeada por uma série de estereótipos que reforçam uma visão limitada e muitas vezes negativa da Rússia.

O medo é evidente na associação implícita da Rússia com o poder militar e nuclear, sugerindo um perigo constante para o resto do mundo. Isso é reforçado pela repetida referência à URSS e à União Soviética, que mantém claras as fronteiras entre o Ocidente e o Oriente e posiciona a Rússia como o ‘outro’. A aversão ou ódio pode ser inferido da representação da Rússia como um Estado severamente controlado com um regime totalitário, do qual ninguém pode sair e ao mesmo tempo que controla seus cidadãos que estão no exterior. Isso cria uma imagem negativa da Rússia e pode alimentar sentimentos de aversão ou ódio.

Pelo exposto, a estereotipização é evidente na representação da comida e bebida russas, na associação imediata da Rússia com o clima frio e na ideia de que os russos são bons no balé. Embora esses estereótipos possam ter algum fundamento na realidade, eles são limitantes e não representam a rica diversidade da cultura russa. Para além desse aspecto cultural, os homens e mulheres no filme são caracterizados de maneira que os homens representam o poder e a dominação e as mulheres a arte e a sedução, não existindo elemento algum que pudesse dar profundidade ou humanizar esses personagens.

Finalmente, a presença de propaganda negativa é claramente visível na maneira como os estereótipos são empregados para solidificar uma imagem negativa da Rússia. Esses estereótipos, muitas vezes simplistas e unidimensionais, são repetidamente usados para pintar um retrato desfavorável da Rússia, reforçando preconceitos e perpetuando uma visão distorcida. Essa representação tendenciosa pode ser interpretada como uma forma de propaganda, cujo objetivo é manter as relações de poder desiguais entre o Ocidente e a Rússia. Ao retratar a Rússia de maneira negativa, o Ocidente pode se posicionar como superior ou mais desejável, perpetuando uma dinâmica de poder desequilibrada.

5 RUSSOFOBIA NAS TELAS: ANÁLISE DAS PRODUÇÕES AUDIOVISUAIS APÓS OS ANOS 2000

5.1 Senhor das Armas (2005)

Figura 8 – Personagem “Yuri Orlov” interpretado por Nicolas Cage em frente a um monumento com a simbologia que estava sendo retirado devido a dissolução da União Soviética



Fonte: IMDB (2023).

O “Senhor das Armas” é um filme de drama escrito e dirigido por Andrew Niccol, estrelado por Nicolas Cage, Jared Leto, Bridget Moynahan e Ethan Hawke. A história da produção segue Yuri Orlov enquanto ele entra no comércio ilegal de armas pouco antes da dissolução da União Soviética, eventualmente se tornando um traficante de armas bem conhecido e inescrupuloso. O filme foi lançado nos Estados Unidos pela Lions Gate Films em 16 de setembro de 2005 e de acordo com o Box Office Mojo (2024), arrecadou US\$72,6 milhões nas bilheterias, custando cerca de 50 milhões de dólares para ser feito.

Além da arrecadação dos cinemas, o DVD da produção vendeu 2,5 milhões de unidades somente na sua primeira semana de comercialização, conforme apontou o site especializado MovieWeb (2006). Ademais, ele conta com uma nota de 7,6 de 10 baseada em mais de 336 mil avaliações no IMDB³¹. No Rotten Tomatoes, outro agregador de críticas, o filme possui uma aprovação de 62% da crítica especializada fundamentada em 150 resenhas e 85% de aprovação

³¹ Disponível em: <https://www.imdb.com/title/tt0399295/>. Acesso em: 10 fev. 2024.

dos usuários da plataforma com base em mais de 250 mil avaliações³². A produção pode ser considerada relevante, pois, mesmo no seu período no cinema, conseguiu vender milhões de cópias de DVDs. Além do mais, o filme foi apontado pela Anistia Internacional (2007) como uma ilustração do impacto mortal do comércio global descontrolado de armas. A intenção da análise que consta nas próximas páginas não é aclamar o filme pela sua verossimilhança ao retratar o tráfico de armas, mas entender como as representações soviéticas e russas no filme podem ser consideradas russofóbicas de acordo com os indicadores que foram apresentados no capítulo 2.

Por exemplo, logo no início do filme, o telespectador é apresentado a toda a uma cadeia de produção de armas de fogo e de munição. A fábrica apresentada é uma que fica na região de Odessa, na Ucrânia, mas que anteriormente fazia parte da União Soviética. Durante o percurso das munições, também é possível ver soldados armados que fazem uma espécie de coerção e vigia para que os trabalhadores continuem produzindo a todo custo. Isso dá a entender que a produção apenas existiria sob o medo constante de algum tipo de ameaça à vida dessas pessoas.

Isso vai totalmente contra o que Ofer (1987, p. 1810-1813) aponta, uma vez que para ele o motivo da falta de produtividade na União Soviética estava muito mais ligado à burocracia do que à falta de vontade dos trabalhadores de produzir. Para o autor, a combinação de planejamento burocrático e comando, juntamente com um sistema de recompensa falho e a pressão por resultados de produção de curto prazo, contribui para a criação de um ambiente desfavorável em todas as etapas do ciclo de inovação e produção.

Figura 9 – Linha de produção de uma munição em uma fábrica que não existe na realidade



Fonte: IMDB (2023).

³² Disponível em: https://www.rottentomatoes.com/m/lord_of_war. Acesso em: 10 fev. 2024.

Outro estereótipo bastante explorado durante o filme é de que os soviéticos e os russos seriam alcoólatras e, inclusive, são conhecidos por exportarem vodka, além de, claro, armas. Yuri Orlov, o senhor das Armas, ao descrever uma AK-47, também conta ao telespectador características da economia soviética:

De todas as armas no vasto arsenal soviético, nada foi mais lucrativo do que o modelo Avtomat Kalashnikova de 1947. Mais comumente conhecido como AK-47, ou Kalashnikov. É o fuzil de assalto mais popular do mundo. Uma arma que todos os combatentes amam. Uma elegante e simples combinação de 9 libras de aço forjado e compensado. Não quebra, não emperra, nem superaquece. Atira mesmo se estiver coberto de lama ou cheio de areia. É tão fácil que até uma criança pode usá-lo; e eles usam. Os soviéticos colocaram a arma em uma moeda. Moçambique a colocou em sua bandeira. Desde o fim da Guerra Fria, o Kalashnikov se tornou a maior exportação do povo russo (O Senhor das Armas, 2005, 00:45min, tradução nossa)³³.

Essa descrição ecoou como uma crítica e de um tom jocoso e irônico à economia do país. Mas será que essa afirmação condizia com a realidade? Mergulhando nos dados históricos, é possível identificar uma narrativa mais complexa e matizada, onde bens de consumo, bens de capital e maquinário desempenhavam um papel fundamental no cenário comercial da Rússia no início da dissolução. De acordo com os dados do site World Integrated Trade Solution (2024), a maior parte das exportações em 1992, ano em que se passa uma parte do filme, era de combustível, bens intermediários e matérias-primas, que representavam mais de 60% do total das exportações.

A análise da história econômica da Rússia permite transcender a visão simplista da frase de Yuri Orlov. A economia russa era complexa e diversificada, com o petróleo, bens intermediários e as matérias-primas como pilares, mas também com a presença significativa de outros produtos, como bens de consumo e produtos químicos. A crítica de Orlov, embora válida em alguns aspectos, não deve ser interpretada como uma descrição completa da realidade comercial da época.

Por mais que o ano de lançamento do filme seja 2005, ou seja, mais de 14 anos depois da dissolução do bloco soviético, esse tipo de visão unidimensional ainda prevalece nas produções audiovisuais dos Estados Unidos. White (2016, p. 7) indica que isso ocorre, pois quando os estereótipos fizeram a transição de antissoviéticos para antirrussos, os valores

³³ Do original: “Of all the weapons in the vast Soviet arsenal, nothing was more profitable than Avtomat Kalashnikova model of 1947. More commonly known as the AK-47, or Kalashnikov. It’s the world’s most popular assault rifle. A weapon all fighters love. An elegantly simple 9 pound amalgamation of forged steel and plywood. It doesn’t break, jam, or overheat. It’ll shoot whether it’s covered in mud or filled with sand. It’s so easy, even a child can use it; and they do. The Soviets put the gun on a coin. Mozambique put it on their flag. Since the end of the Cold War, the Kalashnikov has become the Russian people’s greatest export. After that comes vodka, caviar, and suicidal novelists”.

hegemônicos subjacentes e a diferenciação cultural da ideologia não americana foram mantidos. Em outras palavras, os EUA continuam a se ver como o centro do mundo e a Rússia como “o outro”, uma nação antagônica com valores e costumes distintos e inferiores.

Mais adiante, o telespectador também pode observar o tio de Yuri Orlov bebendo durante todo o encontro entre eles quando Yuri vai à Ucrânia, o novo Estado nacional que havia se formado em 1991. McKee aponta (1999) que ainda no período soviético foram impostas restrições significativas à venda de álcool durante o governo de Gorbachev. As vendas perto de fábricas, instituições de ensino, hospitais e aeroportos foram proibidas. A política antiálcool na Ucrânia também é herdeira da antiga União Soviética, conforme aponta Klymanska et al (2022 p. 1912).

É importante ressaltar que o filme se passa durante a transição da União Soviética para a Federação Russa e outras ex-repúblicas soviéticas, período em que diversas medidas contra o consumo de álcool ainda estavam em vigor. White (1996) aponta que a campanha antiálcool se estendeu além do seu término oficial por várias razões. Primeiro, o aumento da produção estatal de álcool exigiu tempo; a produção de vodka, por exemplo, não atingiu os níveis pré-campanha até 1993. Segundo, algumas restrições de vendas da campanha (como a proibição de vendas de vodka aos domingos) permaneceram em vigor.

Portanto, a representação do consumo de álcool no filme contrasta fortemente com as políticas reais implementadas na União Soviética, mesmo após a dissolução. A discrepância entre a cena do filme e a realidade histórica pode levar a interpretações errôneas sobre a vida na União Soviética durante o período, reforçando estereótipos sobre o país e seu povo, como a propensão ao alcoolismo.

Figura 10 – Tio de Yuri, Dmitri, bebendo durante todo o momento que fala com o sobrinho



Fonte: IMDB (2023)

Durante o encontro entre os dois, Yuri tenta comprar armamento diretamente com seu tio, pois na visão dele o tio não teria um “chefe” para supervisionar nem fiscalizar o que não estivesse mais no arsenal. No diálogo a seguir, retirado diretamente do roteiro do filme é possível entender melhor:

“DMITRI: Eu não posso simplesmente te vender propriedade do governo, Yuri. Eu tenho que reportar...

YURI: Reportar para quem? Moscou? Desde semana passada, Moscou está em um país estrangeiro.

DMITRI: Nova bandeira, novo chefe.

YURI: Ainda não há um novo chefe. Eles estão muito ocupados brigando para ver quem fica com a casa de férias presidencial no Mar Negro. [...] É lindo. Os que sabem não se importam mais. Os que se importam não sabem. (apontando para um cofre embutido no chão).

Mostre-me seu inventário”.

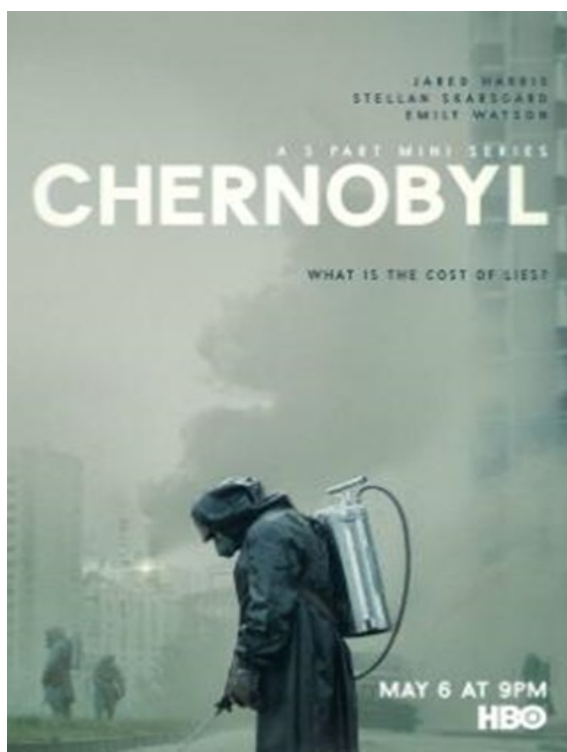
Fyne (1985) indica que estereótipos soviéticos muitas vezes colocam os personagens como traidores, por exemplo. Nesse caso, Dmitri, um militar de alta patente, estaria traíndo o seu país natal. Lawless (2014, p. 91) adiciona que para além de traidores, homens russos e soviéticos também são lidos como criminosos. Na situação apresentada pelo filme, o tio de Yuri estaria se apropriando da propina do sobrinho, conduta imprópria e traição ao vender o arsenal que ele é responsável por fiscalizar.

Em última instância, o filme “Senhor da Guerra” se enquadra em todos os indicadores de russofobia que foram elencados anteriormente, alimentando estereótipos negativos e perpetuando uma visão distorcida da Rússia e do seu povo. Aqui, a produção vai ainda mais além e não cita especificamente a Rússia, mas os países que faziam parte da União Soviética. Medo e Ódio: A figura do tio de Yuri Orlov evoca o medo do “outro” russo, frio, calculista e violento. A narrativa reforça a ideia de que a Rússia é um país intrinsecamente ligado ao crime e à guerra, alimentando a russofobia e o ódio ao povo russo.

No que concerne à criação de estereótipos, o filme perpetua imagens unidimensionais sobre a cultura e a sociedade russa. A máfia russa, a corrupção generalizada e a brutalidade são apresentadas como características principais. Consequentemente, também traz uma espécie de propaganda negativa, fazendo omissões convenientes. Por fim, a relação de poder desigual, uma vez que o filme retrata a o antigo bloco socialista como um perigoso e instável ao mesmo tempo que zomba de sua economia.

5.2 Chernobyl (2019)

Figura 11 – Cartaz promocional da série Chernobyl



Fonte: IMDB (2023).

“Chernobyl” é uma minissérie de drama histórico de 2019 que gira em torno do desastre de Chernobyl de 1986 e os esforços de limpeza que se seguiram. Ela apresenta um elenco de conjunto liderado por Jared Harris, Stellan Skarsgård, Emily Watson e Paul Ritter. A série foi produzida pela HBO – controlada pelos estúdios Warner – nos Estados Unidos e pela Sky UK no Reino Unido.

A série de cinco partes recebeu ampla aclamação da crítica por sua cinematografia, precisão histórica, performances, atmosfera, tom, roteiro e trilha sonora. No site agregador de opiniões IMDB (2023), o filme tem uma avaliação média de 9,3 de 10, baseada em mais de 858 mil avaliações de usuários. Para se ter uma ideia do impacto popular, a série é o sexto programa de TV com mais avaliações na base de dados da plataforma.

Além da aclamação popular, no 71º Primetime Emmy Awards, recebeu dezenove indicações e ganhou por Série Limitada, Direção e Roteiro, enquanto Harris, Skarsgård e Watson receberam indicações de atuação. No 77º Golden Globe Awards, a série ganhou como Melhor Minissérie ou Filme para Televisão e Skarsgård ganhou como Melhor Ator Coadjuvante em uma Série, Minissérie ou Filme para Televisão.

A justificativa para a inclusão desta série na pesquisa reside no fenômeno que se tornou a exibição dos episódios durante o período de sua transmissão, provocando até mesmo uma reação do governo russo aos eventos dramatizados na TV. Conforme Roth (2019), o canal de televisão estatal russo NTV tem se empenhado na produção de sua própria versão da história de Chernobyl, onde a Central Intelligence Agency (CIA) é retratada como um elemento-chave no desastre. Os russos afirmaram que a produção desta série já estava em andamento antes mesmo da minissérie da HBO e que não foi uma resposta a ela. No entanto, até a conclusão deste trabalho, em outubro de 2024, não há indícios do lançamento da série de TV. O mais próximo de uma resposta russa a produção da HBO é o filme chamado *Chernobyl: Abyss* de 2021. Conforme Vourlias (2021), a produção foi parcialmente financiada pelo Estado russo pela Fundação Cinema.

A produção audiovisual ao se debruçar sobre fatos históricos e na recriação do ambiente onde ocorreu o acidente nuclear transporta o telespectador para a União Soviética dos anos 1980. Todavia, para Bleiker (2009, p. 4), é impossível representar o mundo de uma maneira neutra e todas as formas de linguagem possuem valores que moldam nossa tentativa de dar significado ao mundo. Dessa forma, a série de TV, também não é capaz de representar os acontecimentos de maneira imparcial, mesmo se assumindo como tal.

Em um artigo escrito pela WarnerMedia Entertainment (2019), diz que o escritor, criador e produtor executivo Craig Mazin começou a pesquisar o desastre de Chernobyl em 2014, usando uma grande variedade de materiais, incluindo vários livros e relatórios governamentais de dentro e fora da União Soviética. Ele conversou com cientistas nucleares para aprender como um reator funciona e entrevistou ex-cidadãos soviéticos para ter uma melhor noção da cultura em 1986.

Mazin também leu muitos relatos em primeira pessoa, que ajudaram a trazer uma camada adicional de autenticidade e humanidade para a história. Em uma declaração para o artigo, ele explica:

Quando você está lendo as histórias pessoais das pessoas que estavam lá - pessoas que moravam perto da usina, pessoas que trabalhavam na usina, pessoas que foram enviadas para Chernobyl como parte do esforço para limpá-la - nesses relatos individuais, é realmente onde a história ganhou vida (WarnerMedia Entertainment, 2019, tradução nossa)³⁴.

³⁴ Do original: “When you’re reading the personal stories of people who were there — people who lived near the plant, people who worked at the plant, people who were sent to Chernobyl as part of the effort to clean it up — in those individual accounts, that’s really where the story came alive”.

A busca por verossimilhança em uma obra, seja ela literária ou audiovisual, é permeada por uma série de escolhas criativas e técnicas que refletem determinados valores e perspectivas. Isso fica evidente na minissérie. Conforme apontado por Bershidsky (2019), a produção se esforçou para recriar a cultura material da União Soviética, embora alguns objetos, que parecem ter sido encontrados em um mercado de pulgas, mostrem sinais de desgaste de 30 anos. Além disso, algumas imprecisões, como a presença de janelas de plástico modernas em prédios soviéticos, provavelmente foram inevitáveis dado o custo.

Outro aspecto interessante é a representação da distância entre Chernobyl e Moscou. Na realidade, a comissão governamental voou de avião para Kiev e depois dirigiu até Chernobyl após o desastre nuclear. No entanto, na série, essa viagem é retratada como sendo feita de helicóptero. Essas liberdades artísticas são utilizadas para criar dramaticidade e envolver o público, demonstrando que a produção audiovisual, assim como a linguagem, não é capaz de representar o mundo de maneira neutra, mas sim constrói uma versão do mundo influenciada pelas visões e intenções dos criadores.

Todavia, há algumas representações que vão muito além da dramatização dos fatos e poderiam ser lidas como ofensivas e estigmatizantes. Uma delas é a cena no episódio 2 intitulado “Please Remain Calm”. Por volta dos dezenove minutos do episódio, o vice-primeiro-ministro Boris Shcherbina ameaçar atirar no piloto que está levando-o e Valery Legasov, chefe na comissão que investigou o acidente nuclear, caso ele não os levasse mais próximo da usina.

Figura 12 – Vice-primeiro-ministro ameaçando Legasov

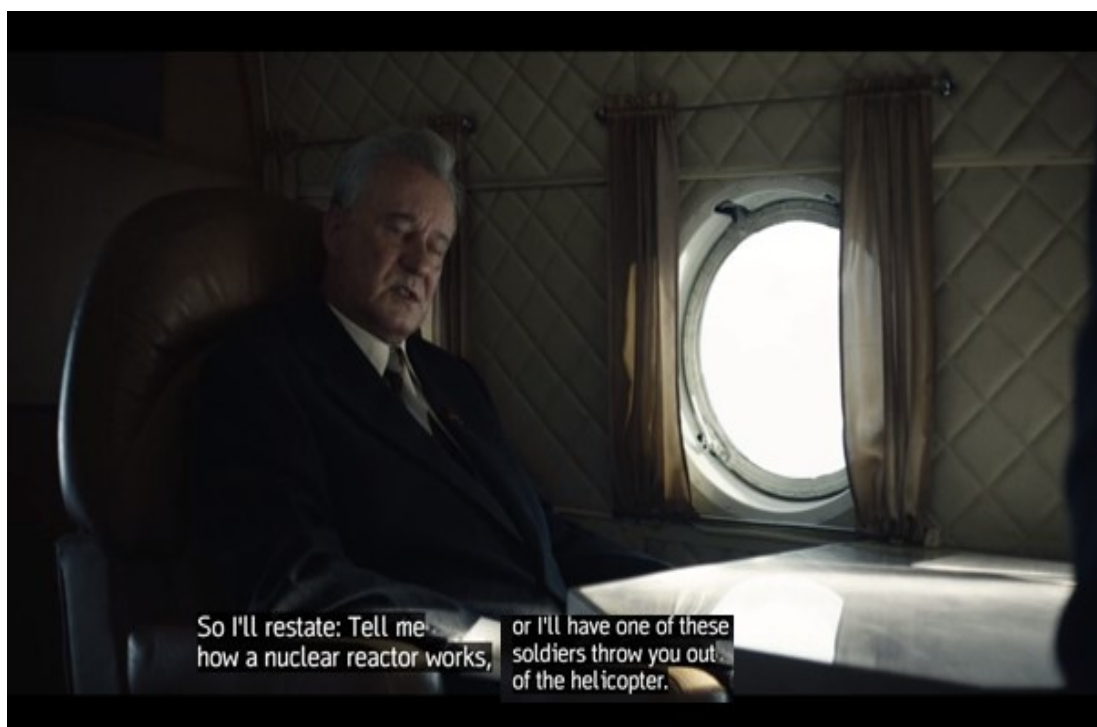


Fonte: Max (2024).

A minissérie baseia-se fortemente na noção estereotipada de que o Estado soviético usou o medo de ser baleado (ou executado de outras formas) como ferramenta de persuasão. “Voe com o helicóptero sobre aquele reator ou mandarei atirar em você” (tradução nossa), como demonstra a cena anterior. Este é um retrato impreciso da vida soviética na década de 1980. As execuções sumárias não eram comuns na União Soviética após a morte de Stalin em 1953. Eles não teriam saído por aí ameaçando matar todo mundo enquanto tentavam lidar com o desastre de Chernobyl. Segundo Hardy e Skorobogatov (2018, p. 476), quando Stalin morreu em 1953, a pena de morte era uma opção de sentença apenas em casos de traição, espionagem e deserção, juntamente com crimes graves cometidos no Gulag.

Outro diálogo, um pouco antes desse retratado, na minutagem 15min20s, o vice-primeiro-ministro ameaça: “Diga-me como funciona um reator nuclear ou farei com que um desses soldados jogue você para fora do helicóptero” (tradução nossa). Boris Shcherbina jamais ameaçaria jogar Valery Legasov, um respeitado membro da Academia de Ciências Soviética, de um helicóptero. A representação do político russo como um déspota arrogante e manipulador que ameaça os funcionários públicos duas vezes em menos de 5 minutos de tela distorce a realidade histórica e parece até mesmo uma maneira de desqualificar as lideranças soviéticas, uma vez que apenas teriam autoridade ao apelar para o medo e ameaças contra a integridade física de seus compatriotas.

Figura 13 – Vice-primeiro-ministro ameaçando mais um cidadão



Fonte: Max (2024).

Outra imagem que a série resgata é a relação dos personagens com o álcool. No episódio 2, a personagem de Emily Watson, Ulyana Khomyuk, diz a um funcionário do Partido Comunista: “Eu sou um físico nuclear. Antes de ser vice-secretário, você trabalhou em uma fábrica de calçados”. Em sua mesa, o oficial se serve de um copo de vodca de uma jarra. A cena está repleta de atos inadequados e estereotipados e de falta de compreensão das divisões socioeconômicas na União Soviética.

O oficial não teria se servido de um copo de vodca no meio do dia na frente de um estranho e, ademais, isso ocorreu durante a campanha antiálcool de Gorbachev, quando o álcool, às vezes, nem era encontrado em casamentos, muito menos consumido no trabalho por um funcionário do partido. Ele também não teria se gabado: “Eu estou no comando”.

Na realidade, segundo McKee, (1999) foram impostas novas restrições significativas à venda de álcool. As lojas de bebidas não podiam vender vodca ou vinho antes das 14h em dias úteis, os restaurantes não tinham mais permissão para vender bebidas alcoólicas fortes, e a idade oficial para beber aumentou de 18 para 21 anos. As vendas perto de fábricas, instituições de ensino, hospitais e aeroportos foram proibidas. Portanto, a representação do consumo de álcool na série contrasta fortemente com as políticas reais implementadas na União Soviética durante esse período.

Figura 14 – Oficial do Partido Comunista com uma jarra de vodca em sua mesa sendo arrogante com uma cientista



Fonte: Max (2024).

No episódio 4, intitulado “The Happiness of All Mankind”, o espectador é confrontado com uma situação perturbadora: o abate de animais é retratado por meio da perspectiva de um jovem recruta que se vê forçado a matar criaturas inocentes – em sua maioria, animais de estimação que, após a cidade próxima à usina nuclear ter sido evacuada, se alegram ao ver humanos. Uma equipe é formada com a tarefa de vasculhar as casas vazias e abater cães, vacas e outros animais domésticos. Os corpos dos animais são então jogados no chão e cobertos com concreto, pois são considerados “radioativos”. Apesar da crueldade e tristeza que a cena evoca, é importante ressaltar que, na realidade, tal evento nunca ocorreu.

Em entrevista para o jornal RT (2019), o general Nikolay Tarakanov, um dos sobreviventes e um dos principais participantes nos acontecimentos de Chernobyl em 1986 afirmou que ninguém disse aos soldados novatos para matarem vacas. Nas palavras do general:

Há este episódio [na série da HBO], é um episódio feio. Eles mostram este garoto, um recruta chegando ao complexo militar. O que vem a seguir é simplesmente ridículo. Eles lhe dão um uniforme e, momentos depois, estão ensinando-o a atirar em animais. Quer dizer, isso é simplesmente absurdo. Nada nem de perto parecido com isso aconteceu. Este é um erro grave. [...]

Nas partes residenciais, não havia vacas, nem cães - nenhum. O tiroteio aconteceu, mas foi nas florestas, onde ainda vagavam animais selvagens, incluindo veados, bem como gado que se desgarrou após a evacuação. Mas mostrar este jovem rapaz, recentemente recrutado, recebendo todo esse equipamento de imediato [é simplesmente absurdo].

A maneira como realmente aconteceu foi bastante simples. O governo emitiu um decreto anunciando a mobilização geral. Eles deveriam convocar 20.000 reservistas,

como eram chamados, de, digamos, Moscou e outros lugares... Esses eram todos homens em idade de recrutamento, entre 30 e 40 anos, na maioria. E, claro, eles não sabiam nada sobre sua implantação pendente. Mais tarde, quando chegaram à base, foram designados para diferentes unidades, um pelotão, companhia ou batalhão. Só então partiriam para Chernobyl. Então, todos os procedimentos seguiram a lei (RT, 2019, tradução nossa)³⁵.

Figura 15 – Recém-recruta se prepara para abater animais domésticos que permaneceram na área residencial após a evacuação. No entanto, é importante salientar que esse evento, na realidade, nunca ocorreu



Fonte: Max (2024).

Com base na discussão sobre a série Chernobyl e como ela foi dramatizada, é evidente que a série não apenas mobiliza estereótipos russos em uma ou duas cenas, mas várias vezes ao longo de todos os cinco capítulos. Esses estereótipos, que são imutáveis e fixos, criam uma certa homogeneização da nacionalidade russa. A série retrata oficiais como alcoólatras, déspotas arrogantes e rudes. Os soldados são mostrados matando animais domésticos, sugerindo que são frios e hostis, mesmo que isso nunca tenha acontecido na realidade. Todo esse cenário cria um sentimento de medo e ódio simultâneo das pessoas e das ações praticadas ali, em razão da natureza do estereótipo como uma simplificação fixa de uma representação.

³⁵ Do original: “There’s this episode [in the HBO series], it’s an ugly one. They show this boy, a conscript arriving at the military compound. What comes next is just ridiculous. They give him a uniform and moments later they are teaching him how to shoot animals. I mean, that’s just silly. Nothing even close to that ever happened. This is one serious mistake. [...] In the residential parts, there were no cows, no dogs – not a single one. The shooting did take place, but it was in the forests, where wild animals still roamed, including deer, as well as cattle that wandered off after the evacuation. But to show this young boy, recently drafted, being given all this equipment straight away [is just absurd]. The way it actually happened was pretty simple. The government issued a decree announcing general mobilization. They were supposed to call in 20,000 reservists, as they were called, from, say, Moscow and elsewhere... Those were all men of conscription age, between 30 and 40, mostly. And, of course, they knew nothing about their pending deployment. Later, when they arrived at the base, they were assigned to different units, a platoon, company or battalion. Only then would they set off for Chernobyl. So, all the procedures followed the law”.

Ademais, políticos e operários são mostrados como alcoólatras incontroláveis, alimentando uma propaganda negativa que ignora a complexa realidade da sociedade soviética. Essa caricatura obscurece as falhas sistêmicas que contribuíram para o desastre e coloca a culpa unicamente nos indivíduos, reforçando estereótipos negativos sobre a Rússia e seu povo.

Assim, a desumanização dos russos soviéticos na série é problemática. Primeiro, impede a compreensão das motivações e ações dos personagens, reduzindo-os a caricaturas. Segundo, perpetua estereótipos negativos sobre a Rússia e seu povo, alimentando o preconceito e a discriminação. Terceiro, obscurece as falhas sistêmicas que contribuíram para o desastre, impedindo uma análise crítica do evento. Uma obra audiovisual como essa poderia ter apresentado uma visão mais complexa e multifacetada da sociedade soviética, reconhecendo a diversidade de experiências e a humanidade do povo russo.

5.3 Stranger Things (2022)

Figura 16 – Poster da 4ª temporada de Stranger Things



Fonte: Netflix (2024).

“Stranger Things” é uma série de televisão estadunidense de ficção científica criada pelos irmãos Duffer e lançada na Netflix em 2016. Até o momento, a série tem 4 temporadas e é uma das produções audiovisuais mais assistidas digitalmente. Para se ter uma dimensão da popularidade da série, a Netflix divulgou em 2019 que 40,7 milhões de contas assistiram ao

programa desde seu lançamento global em 4 de julho daquele ano e 18,2 milhões já tinham terminado a temporada inteira³⁶.

Também pode-se mencionar o custo para criar essa produção, uma vez que ela é considerada a série original da Netflix mais cara, com custos de produção estimados em cerca de 30 milhões de dólares americanos por episódio, conforme aponta Stoll (2024). Além desses números, no agregador de avaliações IMDB (2024), a produção conta com uma nota de 8,7 de 10 com base em 1,3 milhão de avaliações dos usuários. Na crítica especializada, *Stranger Things* ganhou diversos prêmios, incluindo 12 *Primetime Emmy Awards*. No total, foram mais 112 prêmios ganhos e 311 indicações³⁷. Tendo como base esse impacto e relevância da série, torna-se necessário analisá-la, uma vez que é consumida por uma grande quantidade de pessoas.

Ambientada na década de 1980 em Hawkins, uma cidade fictícia que fica localizada no estado de Indiana. O show gira em torno de um grupo de quatro meninos pré-adolescentes e uma menina que escapou de um laboratório científico clandestino chamado Eleven. Os experimentos feitos nela fazem com que ela abra acidentalmente um portal para outra dimensão que permite monstros que colhem e consomem humanos em nosso mundo. Nas duas primeiras temporadas, os protagonistas lidam com as consequências do portal aberto, mas no final da segunda temporada, o portal é fechado e a agência governamental que administrava o local secreto perto de Hawkins também foi fechada.

Na temporada três, a série apresenta novos antagonistas e um novo enredo principal. Um novo shopping é construído não muito longe de Hawkins e (como se vê) embaixo do shopping há um laboratório de pesquisa russo gigante que está tentando reabrir o portal que foi fechado no final da temporada dois.

Jim Hopper, o xerife de Hawkins, que adota Eleven ao longo das duas primeiras temporadas e Joyce Byers, a mãe de Will Byers (um dos quatro meninos e personagem principal) começam uma investigação sobre porque os ímãs de geladeira de Joyce foram desmagnetizados. A investigação leva a descobrirem que o grupo imobiliário dono do novo shopping também comprou propriedades em torno de Hawkins e os deixou abandonados. Eles saem para inspecionar algumas propriedades e encontram dois cientistas russos trabalhando em uma instalação. Lá, eles sequestram um dos engenheiros, chamado de Alexei e conspira com ele para tentar impedir o plano dos russos.

³⁶ Disponível em: <https://twitter.com/netflix/status/1148359444188712960>. Acesso em: 24 fev. 2024.

³⁷ Disponível em: <https://www.imdb.com/title/tt4574334/awards/>. Acesso em: 24 fev. 2024.

Nessa dinâmica dos personagens, o que será usado para a pesquisa é a forma como os personagens que são lidos como russos são retratados. Todas as cenas com Alexei incluíram estereótipos linguísticos pelo fato de seu personagem não saber inglês. Sendo assim, todas as cenas com ele exigiram o uso do russo. Nessa linha, personagens que são mais marginais na trama como um dos antagonistas chamado de Grigori, que fala inglês, o fazem com um sotaque russo bem carregado. Fagual (2010, p. 15 *apud* Planchenault, 2012, p. 255) afirma que “todo sotaque percebido é uma construção social do Outro, e muitas vezes uma identidade imposta ao Outro”. Assim, embora os personagens falem em inglês, o público recebe a mensagem clara de que o inglês é sua segunda língua.

Hall (2016, p. 316) aponta que ao fazer isso, o telespectador consegue definir o que é Ocidente e do que é não Ocidente. O seriado consegue separar o que são personagens não russos e aqueles que claramente não são nacionais dos Estados Unidos. O que *Stranger Things* faz, nas palavras de Adler (1974, p. 253), é transferir a ameaça de vilões russos de um país distante para dentro das fronteiras americanas.

Grigori, o antagonista, é um assassino russo que persegue Hopper e Joyce durante a investigação no Starcourt Mall. Grigori é alto, Hopper o chama de “aberração de dois metros e dez”, e é ameaçador. Toda cena com Grigori envolve violência pesada, onde ele bate, atira e espanca vários personagens. Apesar da violência extrema, Grigori sempre tem uma expressão plácida e parece impassível diante de suas ações.

A violência, o estoicismo, a raiva e os maneirismos militares são todos estereótipos russos. Lawless atribui todas essas características aos personagens russos de James Bond, mas nesse caso o comportamento de Grigori é muito parecido. Nas palavras da autora:

Homens russos podem ser vistos como símbolos do poder e da supremacia da Rússia. O discurso dos filmes [...] os identifica fortemente com o poder militar e a ameaça nuclear, e essa identificação os configura como o inimigo ideológico (Lawless, 2014, p. 93, tradução nossa)³⁸.

A partir disso, pode-se afirmar que Grigori é um personagem unidimensional, a personificação do estereótipo russo.

³⁸ Do original “Russian men could be perceived as symbols of Russia’s power and supremacy. [...] Its discourse closely identifies them with the military power and nuclear threat and this identification shapes them as the ideological enemy”.

Figura 17 – Grigori perseguindo Hopper, Joyce e Alexei



Fonte: Netflix (2024).

Na temporada seguinte, a narrativa de *Stranger Things* se divide em várias subtramas, sendo uma delas a história de Jim Hopper como prisioneiro na Rússia. Na época, a União Soviética mantinha uma base militar e uma instalação de pesquisa e um campo de trabalho na Península de Kamchatka, na região do extremo leste do território russo. A área era extensa, incluindo um laboratório construído dentro de uma montanha próxima, bem como uma prisão que continha tanto detentos humanos quanto não humanos.

A partir daí, o público pode conhecer um pouco das prisões russas. Apresenta prisioneiros tratados com dureza, como escravos. O foco na representação dos russos como vilões é reforçado pela pesquisa secreta sobre o terrível monstro “Demogorgon”, presente na série desde a primeira temporada. Pode-se supor que os russos estão mantendo a criatura deliberadamente para testes futuros. Essa pequena informação é suficiente para que o telespectador fique um pouco enfurecido.

Figura 18 – Hopper sendo acompanhado por guardas para prisão



Fonte: Netflix (2024).

A produção da Netflix, por mais apolítica que tente parecer ao colocar toda a culpa da sua trama em uma suposta nostalgia dos anos 1980, conseguiu até mesmo fazer com que alguns telespectadores da Rússia ficassem irritados. Segundo Ryabikova (2020), em 14 de fevereiro de 2020, a conta oficial do Twitter da série da Netflix “Stranger Things” postou um teaser para a 4ª temporada com a legenda “Da Rússia com amor [...]”. Os fãs da série foram apresentados ao rigoroso inverno russo e a prisioneiros construindo uma ferrovia. Nos comentários da postagem, um russo escreveu que seu país havia sido retratado novamente como “uma vasta prisão fria para bandidos”.

Figura 19 – Trecho da série que mostra prisioneiros construindo uma ferrovia em uma paisagem gélida em uma prisão localizada na Península de Kamchatka



Fonte: Netflix (2024).

Um telespectador comum poderia pensar que a localidade mostrada Figura 19 é a Sibéria, popularmente conhecida pelos invernos e temperaturas negativas recordes. Para Cutting (2002, p. 109), a cultura russa é frequentemente definida por um conjunto de ideias que formam o “conhecimento comum”. No entanto, esse conhecimento nem sempre é preciso e pode ser carregado de estereótipos. Lawless (2014, p. 92) argumenta que generalizações podem limitar a compreensão do sujeito acerca da cultura russa. Essa cena e muitas outras em *Stranger Things* reforçam estereótipos sobre comida, bebida e clima frio, criando uma visão limitada do que a Rússia realmente é.

Bolshakova (2016) salienta que a Rússia é consistentemente colocada fora do domínio da normalidade pelo mundo ocidental como parte de sua política de identidade, argumentando que o Ocidente é o que a Rússia não é. No entanto, a autora alerta que esse discurso pode prevenir projetos de integração mais amplos e, além de que pode levar a conflitos internacionais. Como observou Le (2006, 162-163), “o discurso [antiOutro] é perigoso[...] porque pode eventualmente se desenvolver em uma espiral de desconfiança, desgosto e ódio que exacerba as dificuldades e as transforma em um conflito mais que discursivo”.

Nessa linha, Ayu (2022) aponta que existem diversas análises sobre os motivos que levam o cinema americano a retratar a Rússia como antagonista. Uma delas é o desejo dos Estados Unidos de manter uma imagem superior em relação a seus oponentes geopolíticos. Essa

vontade de se ver como o “bom” vem se perpetuando desde a Guerra Fria, época marcada pela grande rivalidade ideológica entre comunistas e liberais. Essa narrativa antiga de “bem versus mal” ainda influencia a forma como as produções estadunidenses como *Stranger Things* retratam heróis e vilões.

Por esse prisma, pode-se afirmar que a série atende aos indicadores de que foram definidos no capítulo 3 deste trabalho. O antagonista Grigori é extremamente violento e causa no telespectador raiva e aversão a todos os comportamentos dele, uma vez que ele quer exterminar os personagens principais da trama. Alexei, o cientista russo, embora mais simpático, é retratado como alguém que não fala inglês fluentemente. Todas as suas cenas exigem o uso do russo, reforçando o estereótipo de que os russos têm dificuldade com o inglês, comportamento esse que reforça a alteridade.

A produção também representa a Rússia como um lugar frio e sombrio, associando-o a uma prisão para criminosos. Isso cria uma imagem negativa do país, unidimensional e estática, pois essa é a única parte do país que o telespectador vê durante todos os episódios que já foram lançados. Por último, os personagens russos são frequentemente retratados como subordinados ou vilões, enquanto os americanos têm papéis mais heroicos e centrais na trama. Essa dinâmica reforça a ideia de superioridade dos Estados Unidos sobre a Rússia.

6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

A presente pesquisa buscou durante todo o percurso até aqui responder às seguintes perguntas: os Estados Unidos, mesmo 30 anos após a extinção da URSS, criam significados negativos da Rússia e de sua população por meio de filmes e séries de TV? Há um componente russófico nesse *modus operandi*? Existe diferença entre os filmes mais antigos e contemporâneos e a forma como representação populações soviéticas e russófonas?

Por tudo que foi apresentado até então, pode-se afirmar que sim e que o componente russófico é latente. Apesar de terem mais de 80 anos de diferença, as obras que foram discutidas aqui *Ninotchka* de 1939 e *Stranger Things* (2022), por exemplo, continuam representando personagens russos de maneira reducionista, unidimensional, fixa e homogênea. Esses estereótipos antirrussos identificados na contemporaneidade remontam ao período anterior à Segunda Guerra Mundial.

Embora tenha havido diversos personagens russos e soviéticos em filmes mudos, a introdução do som no cinema facilitou aos cineastas a caracterização de personagens falantes de russo, impondo-lhes um forte sotaque ou utilizando a língua russa como em *Moscou contra 007* e os personagens russos de *Stranger Things*. Segundo Fyne (1985, p. 194), isso permitiu que o público percebesse esses personagens como diabólicos e hostis. Fyne (1985) também destaca que para entender o sistema de valores por trás dos estereótipos antirrussos, é crucial lembrar de sua origem. Esses estereótipos surgiram como estereótipos antissoviéticos, resultado da percepção da ameaça às ideologias fundamentais da vida americana.

No Quadro 2, pretende-se ilustrar essa afirmação. Apesar de nem todas as obras audiovisuais demonizam o povo russo, elas trazem uma visão ao telespectador que o homogeneiza de alguma forma. Em *Ninotchka* que é um filme de comédia não se vê ninguém tentando destruir o mundo e muito menos em *o Senhor das Armas*. Nesse segundo filme, a Rússia faz parte de um contexto e é mostrada apenas em algumas cenas, mas de maneira muito caricata.

Quadro 2 – Relação produções audiovisuais e os indicadores analisados e verificados em cada uma

Produção audiovisual	Indicadores			
	Medo, ódio ou aversão	Estereotipização	Propaganda negativa	Relação de Poder desigual
Ninotchka (1939)	X	X	X	X
Moscou contra 007 (1963)	X	X	X	X
Senhor das Armas (2005)	X	X	X	X
Chernobyl (2019)	X	X	X	X
Stranger Things (2022)	X	X	X	X

Fonte: Elaborada pelo autor (2024).

White (2016, p. 7) observa que o comunismo representava um ataque aos princípios do capitalismo e uma ameaça ao sonho americano, onde qualquer pessoa poderia alcançar o que desejasse mediante esforço suficiente. Assim, o ataque aos soviéticos era, na realidade, um ataque às suas ideologias, reforçando a superioridade do capitalismo, da propriedade privada e dos Estados Unidos da América. No entanto, a autora salienta que, ao fazerem a transição de antissoviéticos para antirrussos, os estereótipos mantiveram os valores hegemônicos subjacentes e a diferenciação cultural da ideologia não americana.

Assim, essa diferenciação cultural é marcada pelo antagonismo que é uma constante e um marcador na política externa dos Estados Unidos. Tsygankov (2009, p. 22) aponta que a principal estratégia das elites estadunidenses tem sido preservar e fortalecer o poder dos Estados Unidos no mundo pós-Guerra Fria por meio de políticas imperiais ou hegemônicas. Segundo o autor, essas elites que controlam a política externa têm visto a Rússia, com seu poderio nuclear, reservas de energia e localização geoestratégica, como um grande obstáculo para alcançar esse objetivo.

Mesmo durante a década de 1990, quando a Rússia parecia mais um estado falido do que capaz de projetar poder, alguns membros da classe política americana estavam preocupados com o possível ressurgimento da Rússia como uma potência revisionista. Em sua percepção, era essencial manter a Rússia em um estado de fraqueza militar e econômica – não tanto por ódio emocional ao povo russo e sua cultura, mas para preservar a segurança americana e promover seus valores pelo mundo.

Dada a situação do mundo contemporâneo, com o conflito na Ucrânia, parece improvável que a Rússia desempenhe um papel menor na geopolítica no futuro. À medida que as tensões se intensificaram entre Washington e Moscou após a anexação da Crimeia em 2014,

os vilões eslavos começaram a aparecer novamente. Eles nunca são sutis – eles são clichês precisamente porque constituem um atalho para personagens maus; nenhuma história complicada é necessária para justificar um russo fazendo algo ruim.

A pesquisa sobre a representação das pessoas russas em filmes e séries precisa de muito mais trabalho, uma vez que os Estados Unidos dependem desses estereótipos culturais para reforçar a ideologia dominante de que os russos são criminosos violentos ou espiões traidores. A associação a esses estereótipos faz parte de uma retórica maior sobre antagonistas russos na história da vida americana. Essa retórica está presente em filmes e na televisão, como este estudo mostra.

Com isso, é importante continuar pesquisando para abordar as diversas formas pelas quais ocorre a perpetuação de estereótipos enviesados e homogeneizados. Há pouca pesquisa publicada sobre como os russos são abordados no audiovisual dos Estados Unidos. Em língua portuguesa, as referências são ainda mais escassas. Assim, este estudo também serve como um ponto de partida a partir do qual pesquisas e análises adicionais podem ser construídas.

REFERÊNCIAS

ADLER, L. K. "The Politics of Culture: Hollywood and the Cold War." *In: The Specter: Original Essays on the Cold War and the Origins of McCarthyism*, R. Griffith & A. Theoharis, 240-260. New York: Franklin Watts, Inc, 1974.

ALEXANDER, Michele G.; LEVIN, Shana; HENRY, Peter J. Image theory, social identity, and social dominance: Structural characteristics and individual motives underlying international images. **Political Psychology**, v. 26, n. 1, p. 27-45, 2005.

ANDROUTSOPOULOS, J. (2012a). Introduction: Language and society in cinematic discourse. **Multilingua**, 31, 139-154.

ANDROUTSOPOULOS, J. (2012b). Repertoires, characters and scenes: Sociolinguistic difference in Turkish-German comedy. **Multilingua**, 31, 301-326.

ANGERMULLER, Johannes; WODAK, Ruth; MAINGUENEAU, Dominique. The discourse studies reader. **The Discourse Studies Reader**, p. 1-426, 2014.

AYU, Galuh Anissa Sekar. The Evil Russian on American Screens: stranger things season four short review. **Stranger Things Season Four Short Review**. 2022. Disponível em: <https://modern diplomacy.eu/2022/07/08/the-evil-russian-on-american-screens-stranger-things-season-four-short-review/>. Acesso em: 27 fev. 2024.

BAELE, Stephane J.; BETTIZA, Gregorio. 'Turning' everywhere in IR: on the sociological underpinnings of the field's proliferating turns. **International Theory**, v. 13, n. 2, p. 314-340, 2021.

BBC. **How Jaws misrepresented the great white**. 2015. Disponível em: <https://www.bbc.com/news/magazine-33049099>. Acesso em: 10 jun. 2023.

BHABHA, Homi. Foreword: remembering Fanon: self, psyche and the colonial condition. **Black skin, white masks**, p. 7-26, 1986.

BENNETT, T.; WOOLLACOTT, J. The moments of Bond. In: LINDNER, C. (Ed.). **The wit phenomenon: A critical reader**. Manchester: Manchester Univ. Press, 2009. p. 13-34.

BERGER, Peter. **Redeeming laughter: the comic dimension of human experience**. Berlim; Nova York: Walter De Gruyter, 1997.

BERSHIDSKY, Leonid. Russia Should Have Made HBO's 'Chernobyl'. **The Moscow Times**, 6 jun. 2019. Disponível em <https://www.themoscowtimes.com/2019/05/31/russia-should-have-made-hbos-chernobyl-a65821>. Acesso em: 30 jan. 2024.

BLEIKER, Roland. **Aesthetics and World Politics**. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2009. 271 p.

BLEIKER, Roland. The aesthetic turn in international political theory. **Millennium**, v. 30, n. 3, p. 509-533, 2001.

BLEIKER, Roland, org. **Visual Global Politics**. In: BLEIKER, Roland. Mapping Visual Global Politics. Interventions. Abingdon: Routledge; New York: Routledge, 2018.

BOLSHAKOVA, Anastasia. Russia as the other: Corpus investigation of Olympic host construction in The New York Times. **Journal of Language and Politics**, v. 15, n. 4, p. 447-468, 2016.

BOGGS, Carl. **The Hollywood war machine**: US militarism and popular culture. Routledge, 2016.

BOURDIEU, Pierre. **As regras da arte**: gênese e estrutura do campo literário. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

Box Office Mojo. **2022 Worldwide Box Office**. 2023. Disponível em: <https://www.boxofficemojo.com/year/world/2022/>. Acesso em: 31 maio 2023.

Box Office Mojo. **2023 Worldwide Box Office**. 2023. Disponível em: <https://www.boxofficemojo.com/year/world/2023/>. Acesso em: 20 out. 2024.

Box Office Mojo. **Lord of War (2005)**. 2024. Disponível em: <https://www.boxofficemojo.com/title/tt0399295/>. Acesso em: 20 out. 2024.

Box Office Mojo. **Jaws (1975)**. 2024. Disponível em: <https://www.boxofficemojo.com/title/tt0073195/>. Acesso em: 20 out. 2024.

BROWN, Les. **“Jaws” Played to 80 Million on ABC**. 1979. Disponível em: <https://www.nytimes.com/1979/11/07/archives/jaws-played-to-80-million-on-abc-a-week-of-specials-benson-leads.html>. Acesso em: 10 jun. 2023.

BUCK-MORSS, Susan. Visual studies and global imagination. **Papers of Surrealism**, v. 2, p. 1-29, 2004.

BURNS, T. O Cinema Antiguerra. **Aletria: Revista de Estudos de Literatura**, [S. l.], v. 8, p. 133-143, 2018. DOI: 10.17851/2317-2096.8.133-143. Disponível em: <https://periodicos.ufmg.br/index.php/aletria/article/view/17876>. Acesso em: 7 ago. 2022.

CAMPBELL, David. **Writing Security**: United States Foreign Policy and the Politics of Identity. Minneapolis: University Of Minnesota Press, 1992. 269 p.

CAMPBELL, Joel R.; GOKCEK, Gigi. **International Relations and Politics Through Star Trek and Star Wars**. Lanham: Lexington Books, 2019. 249 p.

CHAPMAN, J. **Licence to thrill**: A cultural history of the James Bond films. London: I.B. Tauris, 2007.

CHERNOBYL. Direção: Johan Renck. Produção: Craig Mazin, Carolyn Strauss, Jane Featherstone. Roteiro: Craig Mazin. EUA: HBO, Sky, 2019. Série exibida pela HBO.

CHERNOBYL. **IMDB**. Disponível em: <<https://www.imdb.com/title/tt7366338/>>. Acesso em: 10 jun. 2023.

CHOMSKY, Noam. **Media control**: the spectacular achievements of propaganda. New York: Seven Stories Press, 1997. 56 p.

CLIFFORD, J. Garry. President Truman and Peter the Great's Will. **Diplomatic History**, v. 4, n. 4, p. 371-386, 1980.

D'ALESSANDRO, Anthony. **'Avatar: The Way Of Water' Opens To \$134M; Why Pic's Box Office Fate Will Be Determined Through The Holidays – Sunday AM Update**. 2022. Disponível em: <https://deadline.com/2022/12/avatar-the-way-of-water-box-office-1235200714/>. Acesso em: 31 maio 2023

D'ALESSANDRO, Anthony. **'Top Gun: Maverick' Cruises To No. 2 In Deadline's 2022 Most Valuable Blockbuster Tournament**. Disponível em: <https://deadline.com/2023/04/top-gun-maverick-box-office-profits-1235328891/>. Acesso em: 31 maio 2023.

D'ALESSANDRO, Anthony. **'Minions: The Rise Of Gru' Worth The Wait At No. 3 In Deadline's 2022 Most Valuable Blockbuster Tournament**. 2022. Disponível em: <https://deadline.com/2023/04/minions-the-rise-of-gru-box-office-profits-1235322372/>. Ace

D'ALESSANDRO, Anthony. **'Puss In Boots: The Last Wish' Claws Way To No. 8 In Deadline's 2022 Most Valuable Blockbuster Tournament**. 2022. Disponível em: <https://deadline.com/2023/04/puss-in-boots-the-last-wish-box-office-profits-1235318265/>. Acesso em: 10 jun. 2023sso em: 31 maio 2022.

DANCHEV, Alex; LISLE, Debbie. Introduction: art, politics, purpose. **Review of International Studies**, v. 35, n. 4, p. 775-779, 2009.

DANIEL III, J. Furman; MUSGRAVE, Paul. Synthetic experiences: How popular culture matters for images of international relations. **International Studies Quarterly**, v. 61, n. 3, p. 503-516, 2017.

DELANEY, Tim. Pop culture: An overview. **Philosophy Now**, v. 64, p. 6-7, 2007.

DIESEN, Glenn. **Russophobia**: Propaganda in international politics. Springer Nature, 2022.

DODDS, Klaus. 'Have you seen any good films lately?' Geopolitics, international relations and film. **Geography Compass**, v. 2, n. 2, p. 476-494, 2008.

DODDS, Klaus. Hollywood and the Popular Geopolitics of the War on Terror. **Third World Quarterly**, v. 29, n. 8, p. 1621-1637, 2008.

DREZNER, Daniel W. **Theories of International Politics and Zombies**. Princeton: Princeton University Press, 2011. 136p.

DYNEL, Marta. Stranger than fiction?: a few methodological notes on linguistic research in film discourse. **Brno studies in English**, v. 37, n. 1, p. [41]-61, 2011.

EDKINS, Jenny; KEAR, Adrian. **International Politics and Performance**. New York: Routledge, 2013. 296 p.

EHRlich, David. **‘Thor: Love and Thunder’ Review: Fun and Quirky Space Epic Confronts Aimlessness of Post-Thanos MCU**. 2022. Disponível em: <https://www.indiewire.com/criticism/movies/thor-love-and-thunder-review-1234738041/>. Acesso em: 10 jun. 2023.

FISKE, Susan T.; TAYLOR, Shelley E. **Social Cognition**. McGraw-Hill Book Company, 1991.

FYNE, Robert. From Hollywood to Moscow. **Literature/Film Quarterly**, v. 13, n. 3, p. 194, 1985.

GAO, Zhihong. Serving a stir-fry of market, culture and politics—on globalisation and film policy in Greater China. **Policy studies**, v. 30, n. 4, p. 423-438, 2009.

GIGLIO, Ernest. **Here’s Looking at You: Hollywood, Films & Politics**. 4. ed. New York: Peter Lang Publishing, 2019. 320 p.

GUNNING, Cathal. **How Top Gun Impacted Navy Recruiting In Real Life**. 2022. Disponível em: <https://screenrant.com/top-gun-us-navy-recruiting-applications-increase/>. Acesso em: 10 jun. 2023.

HALL, Stephen S. Science-Fiction Policy. **Technology review**, v. 101, n. 6, 1998.

HALL, Stuart. O ocidente e o resto: discurso e poder. **Projeto História: Revista do Programa de Estudos Pós-Graduados de História**, v. 56, 2016.

HAMILTON, Caitlin; SHEPHERD, Laura J. **Understanding popular culture and world politics in the digital age**. London: Routledge, 2016.

HANSEN, Drew. Top Gun: Maverick is coming: Here’s how the Pentagon helped. **Washington Business Journal**, 19 jul. 2019. Disponível em: <https://www.bizjournals.com/washington/news/2019/07/19/top-gun-maverick-is-coming-heres-how-the-pentagon.html>. Acesso em: 29 fev. 2024.

HANSEN, Lene. Images and International Security. In: GHECIU, Alexandra; WOHLFORTH, William C. (Ed.). **The Oxford Handbook of International Security**. Edição online. Oxford Academic, 5 abr. 2018. Disponível em: <https://doi.org/10.1093/oxfordhb/9780198777854.013.39>. Acesso em: 28 mar. 2024.

HARDY, Jeffrey S.; SKOROBOGATOV, Yana. “We Can’t Shoot Everyone”: Supreme Soviet Discussions of Death Row Pardons, 1953-1964. **Cahiers du monde russe**, v. 4, p. 473-498, 2018.

HAY, Peter. **MGM: When the Lion Roars**. S. L: Pub Overstock Unlimited Inc, 1991. 335 p.

HOPKINS, Jeff. A mapping of cinematic places: Icons, ideology, and the power of (mis) representation. **Place, power, situation, and spectacle: A geography of film**, p. 47-65, 1994.

HUTCHISON, Emma. **Affective communities in world politics**. Cambridge University Press, 2016.

International Trade Administration. **Media & Entertainment**. <https://www.trade.gov/media-entertainment>. 2023. Disponível em: <https://www.trade.gov/media-entertainment>. Acesso em: 10 jun. 2023

JUAN-NAVARRO, Santiago. The Power of Mimesis and the Mimesis of Power: Plato's Concept of Imitation and His Judgment on the Value of Poetry and the Arts. **Revista de Humanidades**, Miami, v. 8417, n. 1137, p. 97-108, 13 out. 2006. Disponível em: <https://philarchive.org/rec/JUATPO>. Acesso em: 28 abr. 2023.

KAPLAN, Fred. Dark territory: **The secret history of cyber war**. Simon and Schuster, 2016.

KEOHANE, R. International Institutions: Two Approaches. **International Studies Quarterly**, v. 32, p. 379-396, 1988.

KLYMANSKA, Larysa D. et al. HISTORICAL AND CONTEMPORARY CONTEXTS OF ALCOHOL CONSUMPTION IN MODERN UKRAINE. **Wiadomosci Lekarskie (Warsaw, Poland: 1960)**, v. 75, n. 8 pt 1, p. 1908-1913, 2022.

KRAUT, R. (2022, Spring). **Plato**. (E. N. Zalta, Ed.) Retrieved from The Stanford Encyclopedia of Philosophy. Disponível em: <https://plato.stanford.edu/archives/spr2022/entries/plato/>

LACY, Mark J. War, cinema, and moral anxiety. **Alternatives**, v. 28, n. 5, p. 611-636, 2003.

LAWLESS, Katerina. Constructing the 'other': construction of Russian identity in the discourse of James Bond films. **Journal of Multicultural Discourses**, v. 9, n. 2, p. 79-97, 2014.

LE, Elisabeth. **The spiral of anti-other rhetoric**. 2006.

LODGE, Rupert C. Mimesis. In: LODGE, Rupert C. **Plato's Theory of Art**. New York: Routledge, 2014. Cap. 9. p. 167-192.

LÖFFLMANN, Georg. Hollywood, the Pentagon, and the cinematic production of national security. **Critical Studies on Security**, v. 1, n. 3, p. 280-294, 2013.

MALVEZZI, Amarildo. Estética, liberdade e reflexividade: repensando Bourdieu. **Sociologias**, v. 21, p. 192-219, 2019.

MANGOLD, T.; GOLDBERG, J. **Plague Wars: The Terrifying Reality of Biological Warfare**. Macmillan, 2001. 496 p.

MANCHO-IGLESIA, Ana; MARTA-LAZO, Carmen. Audiovisual narratives about the case Spain's stolen babies. **Discourse & Communication**, v. 14, n. 3, p. 253-272, 2020.

MARCUSE, Herbert. **The aesthetic dimension: Toward a critique of Marxist aesthetics.** Beacon Press, 1979. 88 p.

MCCHESENEY, Robert W. Corporate media versus democracy. **Ciberlegenda**, n. 2, 1999.

MCCLINTOCK, Pamela. **Box Office: 'Avatar: The Way of Water' Lands Coveted China Release.** 2022. Disponível em: <https://www.hollywoodreporter.com/movies/movie-news/avatar-the-way-of-water-box-office-china-release-1235268699/>. Acesso em: 31 maio 2023.

MCKEE, Martin. Alcohol in Russia. **Alcohol and alcoholism**, v. 34, n. 6, p. 824-829, 1999.

MENDELSON, Scott. Box Office: **'The Batman' Nears \$250 Million Domestic And \$500 Million Worldwide.** 2022. Disponível em: <https://www.forbes.com/sites/scottmendelson/2022/03/15/the-batman-is-already-2022s-biggest-worldwide-box-office-hit/?sh=3e66143e7e78>. Acesso em: 31 maio 2023.

MENDELSON, Scott. **Box Office: 'Minions 2' Breaks Records With \$128 Million Holiday Weekend.** 2022. Disponível em: <https://www.forbes.com/sites/scottmendelson/2022/07/03/box-office-minions-the-rise-of-gru-breaks-records-with-128-million-holiday-weekend/>. Acesso em: 31 maio 2023

METTAN, Guy. **Creating russophobia: From the great religious schism to anti-putin hysteria.** SCB Distributors, 2017.

MILLER, D. C. **Handbook of research design and social measurement.** 5th ed. Newbury Park, CA: Sage, 1991.

MOSCOU CONTRA 007. Direção: Terence Young. Produção: Harry Saltzman, Albert R. Broccoli. Roteiro: Richard Maibaum, Frederick Stafford. Reino Unido: United Artists, 1963.

MOSCOU CONTRA 007. **IMDB.** Disponível em: <<https://www.imdb.com/title/tt0057076/>>. Acesso em: 10 jun. 2023.

NABERS, Dirk. Filling the void of meaning: Identity construction in US foreign policy after September 11, **Foreign Policy Analysis** v. 5, n. 2, p. 191-214, 2009.

NELSON, Valerie J. **Peter Benchley, 65; 'Jaws' Author Became Shark Conservationist.** 2006. Disponível em: <https://www.latimes.com/archives/la-xpm-2006-feb-13-me-benchley13-story.html>. Acesso em: 10 jun. 2023

NEXON, Daniel H.; NEUMANN, Iver B. **Harry Potter and international relations.** Lanham, MD: Rowman & Littlefield, 2006.

NINOTCHKA. Direção de Ernst Lubitsch. Produção de Ernst Lubitsch. Roteiro: Charles Brackett. Estados Unidos: Metro-Goldwyn-Mayer, 1939. (110 min.), P&B

OFER, Gur. Soviet economic growth: 1928-1985. **Journal of economic literature**, v. 25, n. 4, p. 1767-1833, 1987.

PARKER, Holt N. Toward a definition of popular culture. **History and Theory**, v. 50, n. 2, p. 147-170, 2011.

PHILPOTT, Simon. Foreign policy. In: BLEIKER, Roland. **Visual Global Politics**. London: Routledge, 2018. Cap. 20. p. 144-150.

PLANCHENAULT, Gaelle. Accented French in films: Performing and evaluating in-group stylisations. **Multilingua**, v. 31, n. 2-3, p. 253-275, 2012.

POWER, Marcus; CRAMPTON, Andrew (orgs.). **Cinema and Popular Geopolitics**. London: Routledge, 2007.

PRINCE, Stephen. The discourse of pictures: Iconicity and film studies. **Film Quarterly**, v. 47, n. 1, p. 16-28, 1993.

RANCIÈRE, Jacques. **The politics of aesthetics**. Bloomsbury Publishing, 2013. 144 p.

REEVES, Nicholas. Film Propaganda and Its Audience: The Example of Britain's Official Films during the First World War. **Journal of Contemporary History**, v. 18, n. 3, p. 463-494, 1983.

REID, Caroline. **Revealed: Two Latest 'Jurassic World' Movies Cost \$845 Million**. Disponível em: <https://www.forbes.com/sites/carolinereid/2023/04/14/revealed-two-latest-jurassic-world-movies-cost-845-million/?sh=3b86533a3b04>. Acesso em: 31 maio 2023.

REID, Caroline. **How Marvel Saved \$40 Million On Its Biggest Movie Of 2022**. 2022. Disponível em: <https://www.forbes.com/sites/carolinereid/2023/01/28/how-marvel-saved-40-million-on-its-biggest-movie-of-2022/?sh=37107ccb639c>. Acesso em: 31 maio 2023.

RESENDE, Erica Simone Almeida. **Americanidade, Puritanismo e Política Externa: a (re)produção da ideologia puritana e a construção da identidade nacional nas práticas discursivas da política externa norte-americana**. 2009. 334 f. Tese (Doutorado em Ciência Política) – Curso de Ciência Política, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2009. Disponível em: <https://teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8131/tde-28102009-094933/pt-br.php>. Acesso em: 10 ago. 2022.

RETHMEIER, Michaela. **Die Funktion und Bedeutung Fritz Hipplers für das Filmschaffen im "Dritten Reich"**. Tese de Doutorado. Münster (Westfalen), Univ., Diss., 2008.

ROBB, David L. Operation Hollywood. **How the Pentagon Shapes and Censors the Movies**. New York, 2004.

ROSATI, Jerel A. The power of human cognition in the study of world politics. **International Studies Review**, v. 2, n. 3, p. 45-75, 2000.

ROTH, Andrew. **Russian TV to air its own patriotic retelling of Chernobyl story**. 2019. Disponível em: <https://www.theguardian.com/world/2019/jun/07/chernobyl-hbo-russian-tv-remake>. Acesso em: 26 jan. 2024.

ROTTEN TOMATOES. **From Russia with Love**. Disponível em: https://www.rottentomatoes.com/m/from_russia_with_love?search=From%20Russia%20with%20Love. Acesso em: 10 out. 2023.

ROTTEN TOMATOES. **Stranger Things**. Disponível em: https://www.rottentomatoes.com/tv/stranger_things. Acesso em: 10 out. 2023.

ROTTEN TOMATOES. **Chernobyl**. Disponível em: <https://www.rottentomatoes.com/tv/chernobyl>. Acesso em: 10 out. 2023.

RT. **What HBO got wrong: Chernobyl general gives hit TV show a reality check**. 2019. Disponível em: <https://www.rt.com/news/461348-chernobyl-disaster-tarakanov-hbo/>. Acesso em: 20 fev. 2024.

RUBIN, Rebecca. **Will ‘Top Gun: Maverick’ Be Tom Cruise’s First \$100 Million Opening Weekend?** 2022. Disponível em: <https://variety.com/2022/film/box-office/top-gun-maverick-opening-weekend-box-office-projections-tom-cruise-1235276259/>. Acesso em: 31 maio 2023.

RUBIN, Rebecca. **Box Office: ‘Doctor Strange 2’ Aims for Massive \$175 Million-Plus Opening Weekend**. 2022. Disponível em: <https://variety.com/2022/film/box-office/box-office-doctor-strange-opening-weekend-estimates-1235258050/>. Acesso em: 31 maio 2023.

RUBIN, Rebecca. **Will ‘Black Panther: Wakanda Forever’ Beat ‘Doctor Strange 2’ for Biggest Opening Weekend of the Year?** 2022. Disponível em: <https://variety.com/2022/film/box-office/black-panther-box-office-opening-weekend-estimates-1235425710/>. Acesso em: 31 maio 2022.

RUBIN, Rebecca. **Robert Pattinson’s ‘The Batman’ Targets Heroic \$100 Million-Plus Box Office Debut**. 2022. Disponível em: <https://variety.com/2022/film/box-office/batman-box-office-opening-weekend-projection-robert-pattinson-1235191752/>. Acesso em: 31 maio 2023.

RUSHTON, Richard. **The politics of hollywood cinema: Popular film and contemporary political theory**. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2013. 236 p.

RUSSOPHOBIA. In: COLLINS DICTIONARY, Dicionário Online de Inglês. 2023. Disponível em: < <https://www.collinsdictionary.com/dictionary/english/russophobia> >. Acesso em: 27/07/2023.

RUSSOPHOBIA. In: MERRIAM-WEBSTER, Dicionário Online de Inglês. 2023. Disponível em: < <https://www.merriam-webster.com/dictionary/Russophobia> >. Acesso em: 27/07/2023.

RUSSOPHOBIA. In: OXFORD ENGLISH DICTIONARY, Dicionário Online de Inglês. 2023. Disponível em: < https://www.oed.com/dictionary/russophobia_n?tl=true >. Acesso em: 27/07/2023.

SENHOR DAS ARMAS. Direção de Andrew Niccol. Produção de Andreas Grosch. Roteiro: Andrew Niccol. Estados Unidos: Lions Gate Films, 2005. (121 min.), color

SENHOR DAS ARMAS. **IMDB**. Disponível em: < <https://www.imdb.com/title/tt0399295/> >.

Acesso em 10 jun. 2023.

SHANNON, Vaughn. **Introduction: Ideational allies-psychology, constructivism, and international relations.** 2012.

SHAPIRO, Michael J. **Reading the postmodern polity: Political theory as textual practice.** U of Minnesota Press, 1992.

SHAPIRO, Michael. **Cinematic Political Thought: Narrating Race, Nation, and Gender.** New York University Press, 1999. 171 p.

SHAPIRO, Michael J. **Cinematic Geopolitics.** Routledge, 2008.

SHAW, Tony. **Hollywood's Cold War.** Edinburgh: Edinburgh University Press, 2007. 342 p.

SYLVESTER, C. **Art/Museums: International Relations Where We Least Expect it.** New York: Routledge, 2015. Disponível em: <https://doi.org/10.4324/9781315635934>.

SIROTA, David. Abolish the Military-Entertainment Complex. **Jacobin**, 9 jun. 2022. Disponível em: <https://jacobin.com/2022/06/us-military-hollywood-movies-top-gun-censorship>. Acesso em: 30 set. 2023.

SMITH, Steve. Positivism and Beyond. In: BOOTH, Ken; SMITH, Steve (ed.). **International Relations Theory Today.** 10. ed. Cambridge University Press, 2008. p. 11-44.

SMITH, Steve. The discipline of international relations: still an American social science?. **The British Journal of Politics & International Relations**, v. 2, n. 3, p. 374-402, 2000.

STOLL, Julia. **Most expensive Netflix original series as of September 2023, by production cost per episode.** 2024. Disponível em: <https://www.statista.com/statistics/1249573/most-expensive-netflix-original-series-production-cost-per-episode/#:~:text=%22Stranger%20Things%22%20was%20by%20far,15%20million%20U.S.%20dollars%2C%20respectively.://www.imdb.com/title/tt4574334>. Acesso em: 21 jun. 2024.

STRADA, Michael J.; TROPER, Harold Martin; TROPER, Harold R. **Friend Or Foe?: Russians in American Film and Foreign Policy, 1933-1991.** Scarecrow Press, 1997.

STRANGER THINGS. Direção: Duffer Brothers. Produção: Shawn Levy, Dan Cohen, The Duffer Brothers. Roteiro: The Duffer Brothers. EUA: Netflix, 2016. Série exibida pela Netflix.

Stranger Things (TV Series 2016–2025). **IMDB.** Disponível em: <https://www.imdb.com/title/tt4566896/>. Acesso em: 20 de agosto de 2023.

The Filmik. **Is the Battle at Lake Changjin a hit or flop.** 2022. Disponível em: <https://www.thefilmik.com/is-the-battle-at-lake-changjin-ii-hit-or-flop>. Acesso em: 10 jun. 2023.

The Numbers. **Box Office History for James Bond Movies**. 2023. Disponível em: <https://www.the-numbers.com/movies/franchise/James-Bond#tab=summary>. Acesso em: 10 jun. 2023.

TURLEY, Jonathan. Prefácio. In: ROBB, David L. **Operation Hollywood: How the Pentagon Shapes and Censors the Movies**. New York, 2004. p. 13-22.

TURZI, Mariano. **The International Politics of Superheroes**. Lanham, Maryland: Roman & Littlefield Publishers, 2022. 136 p.

VOURLIAS, Christopher. **‘Vikings’ Star Danila Kozlovsky on ‘Artistic Dream’ of Helming High-Octane ‘Chernobyl’**. 2021. Disponível em: <https://variety.com/2021/film/global/chernobyl-danila-kozlovsky-central-partnership-1234912278/>. Acesso em: 24 out. 2024.

YOUNG, L. D.; KO, N. C. **Game of Thrones and the theories of International Relations**. London: Lexington Books, 2019.

WARNERMEDIA ENTERTAINMENT. Chernobyl debuts May 6 on HBO. **Medium**, 6 maio 2019. Disponível em: <https://medium.com/warnermediaent/chernobyl-debuts-may-6-on-hbo-a291ea24b3ee>. Acesso em: 24 jan. 2024.

WEBER, Cynthia. **Imagining America at War. Morality, Politics, and Film**. London: Routledge, 2006. 186 p.

WEBER, Cynthia. **International Relations Theory: a critical introduction**. 3. ed. New York: Routledge, 2010. 239 p.

WELDES, Jutta (Ed.). **To Seek Out New Worlds: Science Fiction and World Politics**. Nova York: Palgrave Macmillan, 2003. 230 p.

WHITE, Olga A. **Homogenization of Russophones and Russian culture in US media: a case study**. 2016.

WHITE, Stephen. **Russia goes dry: alcohol, state and society**. Cambridge University Press, 1996.

WHITTEN, Sarah. **‘Top Gun: Maverick’ grosses \$124 million, making it Tom Cruise’s best domestic opening weekend**. 2022. Disponível em: <https://www.cnn.com/2022/05/29/top-gun-maverick-box-office-results-tom-cruise.html>. Acesso em: 10 jun. 2023.

WILLIAMS, Michael C. International Relations in the age of the Image. **International Studies Quarterly**, v. 62, n. 4, p. 880-891, 2018.

World Integrated Trade Solution. **Product Exports to Soviet Union 1990**. Disponível em: <https://wits.worldbank.org/CountryProfile/en/Country/WLD/Year/1990/TradeFlow/Export/Partner/SVU/Product/all-groups>. Acesso em: 24 fev. 2024.

ZANELLA, Cristine Koehler, NEVES JUNIOR., Edson José (orgs.). **As Relações Internacionais e o Cinema: espaços e atores transnacionais**. Belo Horizonte: Fino Traço, 2015.