

UNIVERSIDADE DO ESTADO DO AMAZONAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO INTERDISCIPLINAR EM CIÊNCIAS HUMANAS

WENDEL NASCIMENTO BRAGA

**CRÍTICA À CULTURA DE PODER ESTADUNIDENSE EM FILMES DE
GUERRA**

Manaus

2021

WENDEL NASCIMENTO BRAGA

**CRÍTICA À CULTURA DE PODER ESTADUNIDENSE EM FILMES DE
GUERRA**

Texto apresentado ao Programa de Pós-graduação Interdisciplinar em Ciências Humanas - PPGICH da Universidade do Estado do Amazonas para aprovação na Defesa.

Área de Concentração: Teoria, História e Crítica da Cultura.

Orientadora: Dra. Gimima Beatriz Melo da Silva

Manaus

2021

Catálogo na fonte

Bibliotecária responsável: Sásala Maciel CRB11/673 AM

- B813c Braga, Wendel Nascimento
Crítica à cultura de poder estadunidense em filmes de guerra / Wendel Nascimento Braga; orientadora Gimima Beatriz Melo da Silva. - - Manaus: [s.n.], 2021.
115fs.: il.; 30 cm + 1 CD-ROM (versão digital).
- Dissertação (Programa de Pós-Graduação Interdisciplinar em Ciências Humanas). Escola Superior de Artes e Turismo. Universidade do Estado do Amazonas, 2021.
Inclui referências bibliográficas, p. 113 a 115.
Disponível on-line em: <http://repositorioinstitucional.uea.edu.br/>
1. Dissertação - Programa de Pós-Graduação Interdisciplinar em Ciências Humanas 2. Cinema hollywoodiano 3. Ideologia cultural 4. Indústria cultural 5. Filmes de guerra I. Silva, Gimima Beatriz Melo da (Orient.) II. Universidade do Estado do Amazonas. Escola Superior de Artes e Turismo. III. Crítica à cultura de poder estadunidense em filmes de guerra.

CDU1997 - 793.43(73)(043.3)

UNIVERSIDADE DO ESTADO DO AMAZONAS – www.uea.edu.br

Sistema Integrado de Bibliotecas

Biblioteca Setorial de Artes e Turismo

Av. Leonardo Malcher, 1728 – Ed. Professor Samuel Benchimol

Centro – CEP 69010-170 – Manaus-AM.

RESUMO

O cinema hollywoodiano faz parte do contexto da chamada indústria cultural e sempre vem se destacando pelo domínio do mercado de filmes. A consequência que se tem é que ele se aproveita dessa condição para inserir nas narrativas fílmicas ideologias de superioridade cultural em relação às culturas dos outros povos, implicando muitas vezes na difusão de racismo e preconceito de várias ordens. Com isso, o objetivo dessa pesquisa foi demonstrar essa prática do uso da linguagem do cinema, no gênero Filmes de Guerra, como um fenômeno da difusão de ideologia de poder cultural estadunidense e instrumento de diferenciação social presente em produções cinematográficas hollywoodianas desse tipo. As análises foram desenvolvidas no sentido de identificar como se dão as circunstâncias em que as marcas aparecem ao longo das narrativas investigadas nos filmes escolhidos. Dessa forma, podem-se extrair evidências que constataam a intenção com que a obra foi realizada, evidenciando uma promoção da imagem de superioridade dos EUA, bem como possibilitando a crítica a essa estratégia de difusão dos elementos que destacam de alguma forma a crença numa superioridade cultural.

Palavras-chave: cinema hollywoodiano; ideologia cultural; indústria cultural, filmes de guerra.

ABSTRACT

Hollywood cinema is part of the context of the so-called cultural industry and has always stood out for its dominance of the film market. The consequence is that he takes advantage of this condition to insert ideologies of cultural superiority in relation to the cultures of other peoples in film narratives, often resulting in the spread of racism and prejudice of various orders. Thus, the objective of this research was to demonstrate this practice of using the language of cinema, in the War Films genre, as a phenomenon of diffusion of the ideology of American cultural power and an instrument of social differentiation present in Hollywood cinematographic productions of this type. The analyzes were developed in order to identify how the circumstances in which the brands appear along the narratives investigated in the chosen films occur. In this way, it is possible to extract evidence that confirms the intention with which the work was carried out, evidencing a promotion of the image of superiority in the US, as well as enabling the criticism of this strategy of diffusion of elements that somehow highlight the belief in superiority cultural.

Keywords: Hollywood cinema; cultural ideology; cultural industry, war movies.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	05
CAP. I - CINEMA, PODER E INDÚSTRIA CULTURAL.....	10
1 Industrialização e indústria cultural.....	12
1.1 Padronização.....	14
1.2 Produção em larga escala.....	16
1.3 Lucratividade.....	17
2. Cinema e Sociedade.....	19
CAP. II – O GÊNERO FILME DE GUERRA.....	22
2.1 Entendendo o Cinema de Guerra.....	22
2.2 O Cinema a Serviço da Guerra.....	25
2.3 Caracterizando Heróis e Inimigos.....	28
2.4 O Filme de Guerra como Propaganda.....	32
CAP. III – PRODUÇÕES CINEMATOGRAFICAS E SUAS MENSAGENS.....	35
3.1 A Conquista da Honra e os bastidores da desonra.....	38
3.2 Lentes do Estereótipo no filme Regras do Jogo.....	56
3.3 Desilusão e lutas sociais em Nascido em 4 de julho.....	74
3.4 Pearl Harbor e a exaltação da moral estadunidense.....	96
CONCLUSÕES.....	109
REFERÊNCIAS.....	113

INTRODUÇÃO

A curiosidade pelo conhecimento mais aprofundado dos fenômenos que nos instigam leva-nos a investigar com mais apuro o objeto causador do interesse, o qual pode pertencer à área de formação ou mesmo a algo bem diverso dela, de gosto e ao alcance do grande público, como é o caso do cinema para essa pesquisa. E o ambiente acadêmico é onde podemos dispor de ferramentas adequadas para laborar na busca pela ampliação epistemológica no que diz respeito a essa arte que queremos sondar.

Focalizamos, portanto, nas ideologias predominantes de poder estadunidense, para isso fazendo análises críticas sociológicas em filmes, fazendo o recorte naqueles com temática de guerra, visto que nos oferecessem os elementos argumentativos adequados à proposta dessa dissertação. Afinal, discorrer sobre algo tão intrigante, desafiador e estimulante, é combustível para manter acesa a chama da curiosidade científica.

Estamos juntando três áreas, a saber, Cinema, Sociologia e Linguística com a intenção de perscrutar, com mais profundidade, o funcionamento das ideologias que podem estar implícitas ou declaradas na construção das narrativas fílmicas, a fim de extrair elementos importantes para fazer análises dos fenômenos sociais presentes e, assim, proporcionar ao leitor uma abordagem responsável que a temática requer.

Dentro do todo, separaremos as partes que serão objetos de análise e crítica. Afinal, a crítica nasce da análise.

Não será intento desse trabalho deter-se no desenvolvimento de aspectos da história das guerras em que os filmes são ambientados. Será feito, no entanto, uma contextualização breve para o leitor situar-se e saber do que se trata determinada obra analisada.

O despertar da força motivadora para começar a trabalhar com o tema do cinema de Hollywood se deu na disciplina Cultura e Poder, do Programa de Pós-Graduação Interdisciplinar em Ciências Humanas – PPGICH, da UEA, com as excelentes professoras Dra. Gimima Melo e Dra. Lúcia Ferreira, em 2017, finalizando o componente com o artigo sobre estudo da indústria cultural, tendo o cinema hollywoodiano como elemento de crítica a partir das leituras de autores como Theodor Adorno, Walter Benjamin, além de Pierre Bourdieu e Georges Balandier.

A partir disso, pôde ser concebida a problematização para a pesquisa: a presença da ideologia da cultura de poder dos Estados Unidos pretendendo-se superior às demais, o que parece ser percebido na realidade que se transfere para obras cinematográficas. Isso se

percebe pela recorrência de aspectos sociológicos e linguísticos presentes em muitos filmes, com base na construção de cenas, personagens e enunciados que enaltecem ou criticam a cultura de poder dos Estados Unidos. Podemos lembrar isso todas as vezes em que somos apresentados a filmes, cujas narrativas criam situações em que haja a necessidade imperiosa da intervenção dos Estados Unidos por meio de seus personagens e detentor dos meios, também criados para resolver a ameaça levantada, esta geralmente advinda do inimigo estrangeiro com motivações absurdas. Dentro desse ambiente, os discursos orientam-se de forma a marcar o lado do bem, personificado no país em questão, além de justificar quaisquer de suas ações.

Foi com essa base que, posteriormente, o anteprojeto ganhou forma e foi aprovado na seleção para ser desenvolvido no mestrado, iniciado em 2019. O recorte para filmes de guerra foi amadurecendo ao longo do primeiro semestre do mesmo ano, ao relembra e assistir a filmes do gênero e detectar características próprias que poderiam ser objetos de investigação.

Dessa forma, teremos tanto filmes que fazem tal propaganda da hegemonia dos Estados Unidos como também obras que fazem críticas a isso.

Ao longo dessa jornada até aqui, houve um aperfeiçoamento por meio do aprendizado com os professores e professoras dos componentes regulares do mestrado. Reforços se deram no curso de pós-graduação em Mídias na Educação (2018-2019), na UFAM, nas duas últimas disciplinas, a saber, Animação como Estratégia Pedagógica, com a professora Raquel Maia Mattos, e Oficina de TV e Youtuber, com o distinto professor ligado à área audiovisual, Dr. Luiz Carlos Martins. Em tais componentes estudamos acerca de teorias e estéticas, elementos visuais e sonoros no audiovisual, direção, fotografia, som, produção, montagem, finalização. Ainda houve um interesse em rever o componente da Análise do Discurso, por isso foi muito proveitoso o estágio do mestrado com a habilidosa Dra. Claudiana Narzetti, da UEA.

Talvez esses notáveis professores e professoras citados, dentro de suas respectivas áreas, não tenham a dimensão do quanto foram e estão sendo importantes para a imersão nessa pesquisa. Já quaisquer defeitos no conteúdo e nas análises realizadas neste projeto, são por culpa do autor do projeto.

Além disso, fez-se necessário avançar mais no tema e participar de dois cursos particulares online, da empresa Sociedade Brasileira de Cinema: Decifrando o Cinema, tendo estudado teoria, linguagem e análise cinematográfica, e o Decifrando o Roteiro de Cinema, um curso teórico e prático de escrita e construção narrativa de roteiros. Outras contribuições se deram ao assistir ao *workshop* de Direção de Fotografia da Avmakers, minicurso sobre A

Forma Cinematográfica, além de inúmeros vídeos sobre análise de filmes e crítica cinematográfica, em canais especializados.

Dito isto, o objetivo ao qual chegamos para esta dissertação foi o de demonstrar o fenômeno da difusão da ideologia de poder cultural estadunidense como instrumento de supremacia e de diferenciação social, a partir do uso do gênero filmes de guerra. Com isso vem a necessidade de analisar como se dá a dinâmica do desenvolvimento da narrativa fílmica, da construção e das relações dos personagens, suas falas importantes, os caracteres simbólicos que transmitam imagens de superioridade dos EUA em relação a outras sociedades.

A exploração do assunto se justifica em proporcionar uma ampliação do conhecimento no que tange à crítica da cultura de dominação, isso pela análise de tal gênero de produção, o que é relevante para áreas como Sociologia, Linguística, Arte e História.

A preferência por filmes estadunidenses se dá pelo poder de alcance percebido no fato de serem assistidos por todo mundo, ainda mais facilitado pelo contexto da globalização. Faz-se necessário tratar as obras dentro de nossa proposta, de forma a produzir conhecimentos que vão além do superficial, do que está aparente nas narrativas, proporcionando contribuições mais profundas e argumentos mais elaborados da temática com fundamentos da linguagem cinematográfica e aspectos sociais a partir de teorias formuladas acerca do fenômeno da Indústria Cultural.

O cinema faz parte da cultura em praticamente todo o mundo. Por essa arte ser mundialmente conhecida, é grande a necessidade de novas produções para atender a demanda. Daí a arte do cinema como mercado cultural e a oportunidade do lucro com mais produções de filmes. E os responsáveis por manter esse padrão são os seus defensores, que se apresentam por meio de personagens criados com características e modos heroicos, fazendo parte de exércitos, equipes ou são mesmo indivíduos com a missão de proteger tanto o país como o mundo contra ameaças em potencial. Essa contribuição se dá na apresentação de histórias e personagens que satisfazem a eterna luta entre o bem e o mal. As possibilidades de fazerem isso por meio dos filmes, podem ser indicadas por motivações: políticas, o que significa o exercício do poder pelo mundo; culturais, pela qual se empenha para manter o estilo de vida do *american way of life*, a ser propagandeado no globo; e também por motivação de poderio militar, que põe em prática a força bélica de suas forças armadas, com seu poder coercitivo que, como uma pedra que cai num lago, espalha ondas em todas as direções.

Ademais, o interesse pela temática desse projeto está no atrativo da sétima arte, o que torna a aventura da pesquisa bem mais prazerosa, valendo a dedicação de tempo, esforço e investimento. Já escreveu a pesquisadora Ivani Fazenda: “A escolha de um tema que instigue e interesse ao pesquisador facilita o seu engajamento na pesquisa” (Fazenda, 2015, p. 39).

Quanto ao método de abordagem para o desenvolvimento das atividades laborais qualitativas, temos a seleção de fontes bibliográficas voltadas à temática cinematográfica para aplicar a linguagem do cinema e o que ensinam os teóricos da área, bem como do pensamento de sociólogos e antropólogos para as considerações socioculturais a serem alvos de ponderações, além de autores ligados à Linguística, no que tange à Análise de Discurso com os estudos da linguagem somente para exames de enunciados importantes dos personagens nos filmes a serem abordados.

Dentre as abordagens, podemos citar autores que nos auxiliarão na base dos argumentos, como Adorno, Said, Eagleton, na Sociologia; Bakhtin, Pêcheux, Orlandi, na Linguística; e também Metz, Bernardet e outros na crítica cinematográfica.

Como coleta de dados, foram selecionados filmes de guerra específicos para assisti-los com o fim de estudar o contexto da obra, a construção dos personagens, o ponto de vista da narrativa, enfim, elementos que mereçam destaque quanto à presença de ideologias que estejam sendo reproduzidas. E como resultados, todas as argumentações importantes foram registradas e divididas em seus respectivos assuntos. Consultas periódicas com a orientadora do projeto submeteram os textos a observações criteriosas.

Quanto à organização para a dissertação, os capítulos serão organizados da seguinte forma: Capítulo I: Cultura, Cinema e Indústria Cultural, apresentando o contexto norteador que envolve a conjuntura social em que se encontra a arte cinematográfica, que é uma arte maravilhosa, porém mais difundida por meio da indústria cultural, mormente interessada no comércio. O Capítulo II: O Gênero “Filme de Guerra” aborda conceito, características desse tipo de filme, o que implica a guerra para o país e como é retratada nos filmes hollywoodianos. O último, Capítulo III: Produções Cinematográficas e suas mensagens, é constituído das análises a que mais se propõe esse projeto, investigando aspectos sociais, discursivos e da linguagem cinematográfica que ajudam na construção da forma como a história é contada e chega ao espectador com cargas ideológicas que podem influenciar tanto positiva como negativamente mediante as relações estabelecidas entre os EUA e o outro, o estrangeiro, o diferente.

O PPGICH proporcionou a interação com diferentes campos do saber, estimulando a interdisciplinaridade. Esta interligação com áreas distintas da graduação, conseqüentemente, amplia o foco de visão quanto à abordagem do tema e eleva o padrão da pesquisa.

CAP. I - CINEMA, PODER E INDÚSTRIA CULTURAL

Depois que foi criado pelos irmãos Lumière, em 1895, na França, logo o cinema passou a fazer parte do rol de realizações da cultura. E não demorou muito para ser considerado a sétima arte, conforme o manifesto das artes de Ricciotto¹.

Nada mais mundialmente abrangente no sentido de exercer poder por meio de uma expressão cultural do que o cinema. Essa arte se comunica com o público de todas as partes do planeta pela facilidade de entrada e por sua peculiar linguagem audiovisual de fácil compreensão, restando apenas a questão da dublagem ou legendas. O que é colocado, a maneira como é feito, a sua intencionalidade, tudo fala em imagem-movimento e som para diversas culturas. Apropriadamente, Alves (2015) escreveu que “o cinema é um meio de comunicação de massas que lança mão de uma linguagem complexa e ao mesmo tempo simples para que possa ser entendida por todos e assim vincular a sua mensagem” (p. 15).

O cinema é uma fábrica de filmes e ideologias. Os filmes estimulam comportamentos, promovem filosofias de vida, incentivam movimentos sociais, instigam debates; podem estimular à violência e à paz; o cinema gera conhecimento, faz rir e faz chorar, amar e odiar. Ele dá vida na tela a tudo o que o ser humano puder imaginar e sonhar. É singular em conceder experiências, atingindo os sentidos e mexendo com a química do corpo e com a alma. Assim como um livro é escrito para ser lido, um filme é realizado para ser assistido. Um livro é lido por um só leitor por vez. Já um filme tem a possibilidade de ser assistido tanto por uma só pessoa como por algumas, dezenas e centenas ao mesmo tempo, dependendo do tamanho da tela. Mas todos os que assistem, cada um deles é um indivíduo; e no final da história, temos sujeitos que terão suas impressões a respeito da obra.

Um filme é o mundo daqueles personagens em seus dramas, no qual o espectador se deixa levar e é transportado de um lugar a outro, seja a belas paisagens que despertarão as mais puras emoções ou a locais ultrarrestritos que o incomodarão e o constrangerão, no tempo e no espaço ficcional através das sequências daquela narrativa visual, para acompanhá-la e envolver-se emocional e racionalmente com ela.

É certo que a maior parte do tempo nós queremos simplesmente ir ao cinema ou, em casa, sentar no sofá e passar o tempo despreziosamente assistindo a um filme por puro entretenimento, seja um terror, ou para nos divertirmos com uma comédia, seja a aventura

¹ Em 1912, o intelectual italiano Ricciotto Canudo, propôs no seu Manifesto das Sete Artes e Estética da Sétima Arte que o cinema fosse considerado como a sétima arte, aumentando a lista precedente de Hegel. O manifesto foi publicado posteriormente em 1923 apresentando a seguinte listagem das artes: Arquitetura, Escultura, Pintura, Música, Dança, Poesia, Cinema. (Disponível em: <<https://studylibpt.com/doc/4633707/manifesto-das-sete-artes>>. Acesso em 20 set 2020).

recomendada por alguém ou o novo *blockbuster* que atrai milhões de aficionados. Mais do que isso, entretanto, precisamos também exercitar nossa capacidade de análise e interpretação diante de uma obra que instigue pela maneira como foi elaborada, podendo ter elementos passíveis de nossas observações, de estabelecer ligações que a arte cinematográfica faz com a realidade.

Seja como for, além do deleite, o telespectador é instigado a fazer sua análise e emitir o seu juízo, tecer suas críticas concordando ou discordando, mas ele não tem o direito de ficar apático ao que se desenrola a sua frente. Ao final, considerando o todo, chegará a conclusões a respeito do que o filme pretendeu transmitir e conseguiu suscitar.

De fato, com a observação mais treinada, torna-se um tanto desconfortável, por um lado, mas reconfortante por outro, a tarefa de costurar críticas, não ao cinema, mas à forma como foi engendrada e apresentada ao público determinada obra de ficção, a qual pode ter muito da influência cultural desse “poderoso chefe” que é a indústria cinematográfica de Hollywood. Por ter esse poder detentor dos recursos financeiros e dominar o mercado mundial, possui as ferramentas ideais e a liberdade para reproduzir suas próprias visões e versões acerca dos assuntos que quiser, seja político, histórico, cultural ou racial.

Balandier (1997), tratando do simbolismo e da ambiguidade do poder em sistemas políticos africanos, afirma que o acesso ao poder político é tanto o acesso à força das instituições quanto à força dos símbolos e das imagens (p. 97). Se adaptada, essa ideia nos remete a ver a força desse ser político, que é o cinema, em sua forte carga simbólica. Com seu poder de comunicação — como o deus Legba, entidade da tradição religiosa africana que se encontra presente nas realezas do Benin e nas igrejas de deportação negra nas américas, está presente em qualquer parte, agindo em muitos lugares, em todas as casas (Balandier, 1997, p. 98).

Curiosamente, ao associar o cinema a Legba, estamos associando a sétima arte ao sétimo filho da divindade dupla Mawu-Liza ou Dadá-Segbô. Segundo o Daomé antigo, dela Legba recebe a capacidade de dominar as línguas, sendo considerado então o Deus da Comunicação.

Abordando essa aproximação quanto a uma abrangência das características do cinema no exercício de poder, poderíamos assim considerar que o cinema, tal como Legba

Está sempre presente, sua ubiquidade lhe dá a possibilidade de intervir em todos os lugares. (...) O espaço, as regras, as categorias não lhe impõe; ele escapa às obrigações e às dominações, às distinções de bem e de mal, (...). Ele é o ser metade bom metade mau”, a encarnação da ambivalência. (...) Pode dispensar a felicidade ou a desgraça, perturbar, construir ou destruir – por isso o chamam também de

destruidor. Age por esperteza, prega peças, embaralha; é um deus maligno que não cabe na descrição do Maligno cristão. (...) Ele mostra o que se esconde atrás das aparências. (1997, p.100)

O cinema chega a ser um ser social, investido simbolicamente de sentidos atrativos, visto que a imagem dos EUA está presente em seus filmes, conferindo-lhe status social privilegiado diante das outras culturas, as quais, enquanto fiéis espectadoras, em grande medida, rendem-se inconscientemente a essa aparência de superioridade cultural.

O cinema só perde para a música como arte mais abrangente na cultura mundial. As produções cinematográficas são assistidas e admiradas em toda parte do mundo. Roteiros são criados para virarem filmes, que devem ter aceitação do público para dar ótima lucratividade às produtoras. Suas histórias têm poder de defender ideologias e rebaixar outras. Por tratar-se de um ramo da indústria cultural, a indústria cinematográfica reproduz padrões do ponto de vista social, vistos nas centenas de filmes produzidos todos os anos. Algumas relações críticas a respeito foram percebidas em sua época pelos sociólogos Theodor Adorno, Max Horkheimer e Walter Benjamin, teóricos da escola de Frankfurt.

O tempo passou e a indústria cinematográfica tem evoluído, mas não de forma a suplantar muitas críticas defendidas por esses teóricos. O que os autores argumentavam há décadas, podemos comparar com o que vemos em nossos dias, se analisarmos as produções do cinema à luz de três características da industrialização — padronização, produção em larga escala e lucratividade — usadas como comparação ao que acontece na indústria cultural relativa ao produto cinematográfico.

1. Industrialização e indústria cultural

Historicamente, quando um poder, império dominava um povo, a sua cultura era absorvida pelos dominados, obrigatoriamente pela imposição do modo de vida com códigos de leis, língua, religião, etc. e passivamente, com o tempo, pelas artes, culinária, costumes, tradições. Da mesma forma, no século XX e no corrente século, a História viu e vê se destacar a força dos Estados Unidos em todo o mundo na área militar, econômica e política. E queremos acrescentar aqui, para o nosso desenvolvimento dissertativo, a sua preponderância na cultura quanto à arte cinematográfica, que conquistou espaço já nas primeiras décadas do cinema em todo o mundo e ganhou e vem ganhando cada vez mais força com a globalização, facilitando o comércio dos canais fechados e, nas últimas décadas, os canais de streaming.

O cinema se desenvolveu no início do século XX e, desde lá, suas raízes foram se aprofundando na cultura à medida do transcurso do tempo, sendo que as produções dos Estados Unidos se espalham por todo o mundo hoje. Esses produtos são provenientes da gigantesca indústria cultural que trabalha com diversos gêneros como música, dança, livros, jogos de videogame, filmes, etc.

É inegável a força do poder cultural dos Estados Unidos difundido por suas produções cinematográficas. E todos os dias do ano milhões de pessoas por todo o mundo assistem aos filmes produzidos nos Estados Unidos, seja nos cinemas, em casa pela TV, no computador, tablet ou celular. São filmes em diversos gêneros como terror, ação, aventura, comédia, romance, ficção científica, guerra, etc.

No início do novo século, o sistema de streaming só ajudou o mercado de filmes a se expandir, mantendo os Estados Unidos no domínio. E novamente, o cinema dos de Hollywood fortalece sua indústria de filmes. “É o modelo hollywoodiano que domina toda a história cinematográfica no mundo”, como bem afirmou Bernardet (2017, p. 148).

Podemos fazer comparações com a industrialização, que veio substituir trabalhos artesanais, manuais por processos mecânicos, seriais. Nesse sistema organizado, podem ser citadas três características: a *padronização*, na qual os produtos são feitos de igual modo no processo industrial; a *produção em larga escala*, em que são produzidos em grandes quantidades para atender a demanda; e o *lucro*, como finalidade de toda a produção. Podemos relacionar essas características com a *indústria cultural*, termo criado pelos sociólogos Theodor Adorno e Max Horkheimer na obra *Dialética do Esclarecimento*, para esclarecer o estado crítico da arte que passava a perder a sua essência numa sociedade capitalista de consumo.

O termo *indústria cultural* foi criado dentro de uma teoria crítica da sociedade na escola de Frankfurt. O sociólogo Gabriel Cohn (1998 p.12), falando da atualidade do conceito de indústria cultural, afirma que Horkheimer e Adorno tinham a intenção de usar o termo como “um agulhão para ferir o pensamento convencional mais do que uma lupa para ampliar o que está à vista”. Cohn explica sobre o sistema da indústria cultural, o qual

remete à ideia de uma articulação crescente entre todos os ramos de um empreendimento produtor e difusor de mercadorias simbólicas sob o rótulo de cultura, de tal modo que o consumidor se encontre cercado de maneira cada vez mais cerrada por uma rede ideológica com crescente consistência interna (1998, p. 20).

Antes de continuarmos, é bom ter em mente que, apesar da questão industrial da cultura, há de se fazer uma justiça. A 7ª arte não está ausente de conteúdo artístico-cultural.

Não se trata da arte da cinematografia corrompida pela indústria do lucro e despida do deleitável à alma. Há, sim, muita beleza nas produções admiráveis em histórias que saíram das páginas de livros para adquirirem forma e movimento com estética maravilhosa nas telas, não para o mero divertimento do público. Há excelentes obras, como *Les Misérables* (2012), dirigido por Tom Hooper, baseado no livro homônimo de Vitor Hugo, de 1862, o qual foi adaptado em musical composto por Claude Michel Schönberg, em 1980, e letra de Alain Boublil e Jean-Marc Natelas; igualmente, as obras de J.R.R. Tolkien (1892-1973), adaptadas na trilogia *O Senhor dos Anéis* (2001-2003), dirigida por Peter Jackson; ... *E o vento Levou* (1939) e *O Mágico de Oz* (1939), ambos com Victor Fleming na direção, adaptação do livro de L. Frank Baum. Isso, só para citar algumas dentre muitas outras obras clássicas magníficas do cinema.

Voltando àquelas três características (padronização, produção em larga escala e lucratividade), vejamos a repetição dos mesmos fenômenos industriais em aspectos gerais das produções cinematográficas:

1.1. Padronização

Lembremos que desde a Revolução Industrial, as indústrias passaram a produzir em série milhares de produtos, e logo os donos das máquinas suplantaram o trabalho dos artesãos passando a deter o monopólio sobre o capital do mercado. Nas obras de cinema, o mesmo acontece quando os enredos seguem um padrão nos filmes, como acontece no gênero do terror, da ação ou da comédia romântica, etc. dentro de suas características.

No gênero de ação, por exemplo, existe sempre a luta do bem contra o mal, um herói que se propõe a impedir catástrofes ou salvar alguém em perigo, tendo que derrotar vários inimigos antes de se defrontar finalmente com o adversário maior e vencê-lo. Nas histórias de terror, geralmente um grupo de pessoas é ameaçado por um assassino e, aos poucos, vão sendo mortos por este que, somente nos minutos finais da trama será morto (ou não) por um sobrevivente da matança, de preferência uma mulher. Em comédias românticas, o homem ou a mulher viverá um drama em um desejado relacionamento que sempre tem um impedimento, o qual deverá ser resolvido até o final da narrativa para, finalmente, terminarem juntos.

Como em sua época já percebera, Adorno registrou que, desde o começo é possível perceber como terminará um filme, quem será recompensado, punido ou esquecido (Adorno, 2002, p. 14). E ainda continua: “nada aparece que já não traga antecipadamente as marcas do jargão sabido, e não se demonstre, à primeira vista, aprovado e reconhecido” (p.18).

Essa padronização é parte integrante do processo da indústria cultural do cinema, que vê na massa a fonte para extrair a matéria-prima, que são na verdade os desejos do próprio consumidor, transformados em atrativos para eles mesmos assistirem no cinema. Sobre isso os autores dizem que “os clichês seriam causados pelas necessidades dos consumidores: por isso seriam aceitos sem oposição” (Adorno, p. 9). É a fórmula de repetir o que dá certo, como também pondera o crítico de cinema Jean-Claude Bernardet:

Este sistema realimenta-se constantemente: os produtores, ao repetir as fórmulas de sucesso, consolidam os gostos do público, e o público, ao gostar dos filmes, leva os produtores a repetir as fórmulas (...). Se, por um lado, este (o espectador) precisa de inovação para assegurar seu divertimento, por outro a repetição lhe confirma seus gostos, seus valores, lhe dá segurança, integra-o num sistema de valores (Bernardet, 2017, p.164).

Percebe-se, então, que os filmes têm a estrutura parecida, de acordo com o gênero, pois o importante não é a reflexão, e sim o entretenimento. De acordo com as palavras do filósofo frankfurtiano, “o conformismo dos consumidores, assim como a imprudência da produção que estes mantêm em vida, adquire uma boa consciência. Ele se satisfaz com a reprodução do sempre igual” (Adorno, 2002, p. 27). Essa repetição é embalada de formas diferentes para sempre agradar o consumidor, nos diferentes gêneros de filmes que atingem diferentes públicos.

Então, pode ser percebido um esquema estudado para reconhecer, avaliar e controlar o que o consumidor gosta, com o intuito de atingir grupos diferentes e colocando-os dentro desse sistema de controle, de forma a esses clientes continuarem consumindo, adquirindo os produtos que os condicionaram a gostar.

Ainda o sociólogo afirma que a totalidade da indústria cultural consiste na repetição, que em virtude do interesse de inumeráveis consumidores, as inovações são levadas para a técnica, e não para os conteúdos rigidamente repetidos, intimamente esvaziados e já meio abandonados (Adorno, 2002, p. 29).

Tal prática se torna puramente intencional para a continuação do consumo, e as inovações, quando acontecem e caem no gosto do público, são reproduzidas até criar outro padrão a ser seguido. Certamente isso é prejudicial à criatividade que o mundo da arte possibilita, porque os trabalhos de roteiristas são guiados por essas receitas que já estão postas e devem servir de modelo se quiserem que suas histórias sejam aceitas. Cohn (1998) diz que “os modos diferenciados de resposta aos produtos culturais que circulam em grande escala são incorporados pela indústria cultural na rodada seguinte do processo, sempre que se revelem de alguma importância” (p.23).

Esse sistema é o que se tem e o público continuará a estimular a continuidade da movimentação das engrenagens da máquina de produzir filmes, pois há muito tempo isso faz parte da cultura em proporções mundiais.

1.2. Produção em larga escala

São produzidas centenas de filmes todos os anos pela indústria cinematográfica. E como o cinema é objeto de recepção coletiva, essa grande quantidade de produções deve ser divulgada também em larga escala, por nascer já com a obrigação de ser veiculada em todas as modalidades possíveis para alcançar o público nas salas de cinema, pela venda física como blu-ray, DVD, por aluguel ou venda por downloads pelas empresas de canal fechado ou de streaming. A difusão da obra, conforme Walter Benjamin, torna-se obrigatória, porque a produção de um filme é muito cara (Benjamin, 1994, p.172).

Como o fracasso não é uma opção, as obras são feitas seguindo um padrão cuja fórmula está há muito consagrada, com maior chance de ser facilmente disseminada nas diferentes plataformas. Quanto maior o sucesso, mais produtos continuarão a ser fabricados para serem largamente exibidos ou disponibilizados.

O cinema começou no continente europeu, mas enquanto os franceses estavam mais interessados em produzir documentários, os Estados Unidos usaram o cinema como comércio, visando o entretenimento lucrativo. Ainda mais com a Primeira Guerra, a Europa ficou sem a liberdade e recursos para a produção audiovisual, devido às batalhas no continente. A América, entretanto, tinha a sua situação mais propícia para fazer filmes, experimentando tranquilidade longe do cenário bélico. Diante dessa conjuntura, temos um mercado controlado, a exemplo da Revolução Industrial, por quem detém a posse do meio de produção, que sempre foram os Estados Unidos, no que tange ao cinema como mercadoria.

Se as produções hollywoodianas são vistas por milhões de pessoas em todo o mundo, uma consequência direta dessa predominância comercial é a presença de elementos ideológicos que estejam inseridos na dimensão ficcional. A consequência disso é a massificação dessas ideias que podem ser apreendidas e fazer parte dos valores culturais de determinada sociedade, dado que essa arte tem tal potencialidade de reflexão. Um filme, conforme Bernardet,

após a filmagem, será montado para se chegar a uma matriz, da qual se poderá tirar uma quantidade em princípio ilimitada de cópias. Esse fenômeno permite que o mesmo produto - o filme - seja apresentado simultaneamente numa quantidade em

princípio ilimitada de lugares para um público ilimitado. O que amplia as possibilidades de divulgação e de dominação ideológica e tem profundas repercussões sobre o mercado (2017, p.136).

Assim, temos que ter em mente que roteiristas, produtores e diretores registram e preparam, através de suas lentes ideológicas, de seus olhares, a versão de como gostariam de mostrar aquele trabalho aos telespectadores, de como a obra poderia repercutir para a sociedade. E o produto audiovisual reúne condições tanto de elaborações imagéticas, textuais quanto de alcance de público de que os idealizadores e realizadores sabem que dispõem.

1.3. Lucratividade

A indústria cinematográfica, por ser indústria, o seu objetivo não é a arte pela arte, mas sim o processo industrial visando o lucro. A arte evoca uma admiração subjetiva do espectador, ela pode perder muito da sua essência para agradar o maior volume de público possível na indústria cultural. Assim, artistas e trabalhadores profissionais aos milhares estão a serviço da indústria cinematográfica usando suas habilidades de mentes e habilidades profissionais, o que gera grande custo, milhões para a produção do filme. Todo o orçamento precisa ser coberto e a produção é criada para gerar lucro, tanto para pagar as despesas quanto para ter vultoso retorno financeiro para as produtoras. E é justamente por causa desse retorno financeiro que a indústria cultural cinematográfica empenha esforços nesse sistema de controle de massa por meio de uma cultura que mantenha cativo o público e busque aumentá-lo ainda mais. Daí para manter a audiência permanece a repetição de enredos nos diversos gêneros além de ideologias para agradar a todos e continuar capitalizando. Constata-se, assim, que “a lógica do mercado sabe o quanto pode lucrar e se arriscar com a ideologia do espetáculo, por isso é preciso ver o filme não só como um objeto de fruição estética, mas, sobretudo, como uma importante mercadoria no mundo contemporâneo” (SOUZA, 2012, p. 162).

Já que todo um grande número de pessoas está consumindo, outro público que ainda não faz parte será constantemente objeto de avaliação para ser atraído de alguma maneira e fazer parte, aumentando mais ainda o número de consumidores. E se uma obra deu certo, são os números das bilheterias que vão confirmar isso, pois é o que se busca verificar na visão capitalista, como não poderia deixar de ser a visão da indústria cultural por natureza. Ao discorrer a respeito, escreveu Bernardet:

Para conquistar a maior quantidade possível de espectadores, para ser um filme de massa, para proporcionar grandes lucros, um filme não pode se dar ao luxo de desprezar nenhum espectador potencial (...). A necessidade de lucro tende a homogeneizar os produtos e homogeneizar os públicos. As diferenciações religiosas, políticas, nacionais (o alvo é o mercado internacional), comportamentais, de idade, de sexo, de ideologia, de estética, de ética, etc., tendem a ser contornadas (ou subentendidas) em favor da homogeneização (2017. p. 155, 156).

Um filme de sucesso poderá ter sua continuação, e para manter e superar seu sucesso precisará ter a mesma receita do anterior para prender a atenção do espectador e manter a empatia desse consumidor com o produto. O público que assistiu a determinado filme será obrigado ou se obrigará a assistir à sequência; e assim consumirá o produto seguinte para completar o ciclo, e daí o seguinte, tornando-se consumidor e parte das engrenagens no sistema da indústria cultural.

Quando um filme, ao contrário, não vai bem nas arrecadações, fatalmente não terá continuação, ainda que esta estivesse em planejamento. Portanto, são os consumidores que darão o *verdicto* nos números das estatísticas, porque eles influenciam diretamente nos resultados financeiros, funcionam como avaliação da obra no geral.

Adorno e Horkheimer, em sua época, desprezavam o cinema e o rádio alegando não haver mais a intenção de apropriar-se da ideia de vender o seu produto como aparência falsa de arte. No capítulo *do Iluminismo como mistificação das massas*, afirmam:

A verdade de que nada são além de negócios lhe serve de ideologia. Esta deverá legitimar o lixo que produzem de propósito. O cinema e o rádio se autodefinem como indústria e as cifras publicadas dos rendimentos de seus diretores gerais tiram qualquer dúvida sobre a necessidade social de seus produtos. (Adorno, 2002, p.8).

É uma ferrenha crítica a que é feita quanto a essa arte, mas evidenciava a preferência ao lucro em detrimento da arte, resultando no aspecto barateador daquilo que é apresentado no final ao público.

Tal cultura cinematográfica serve tanto ao consumo interno quanto é um produto cultural de exportação, transportada e copiada em todo o mundo por se parecer a melhor, a que dá certo, a que tem sucesso, a que é vendável. E além das salas de cinema, canais *online*, lojas físicas ou virtuais, o lucro também pode ser obtido com o comércio estendendo-se para fora do âmbito de assistir filmes, isto é, através da venda de produtos de propaganda ligados aos filmes ou animações, como roupas, quadros, acessórios, mochilas, cadernos, material escolar, enfim, inúmeras possibilidades.

2. Cinema e Sociedade

O cinema se presta não só ao papel de criador de histórias fantásticas para o enlevo do espectador, mas também ao de ser um analista social de forma muito rica por meio de seus diferentes gêneros e se valendo de inúmeras temáticas e situações constituintes do meio social da realidade. Em nossa cultura moderna, a grande maioria das pessoas procura divertimento nas produções cinematográficas, e sempre lotaram as salas de cinema, ou mesmo ficam no conforto do lar em frente ao aparelho de televisão com canais fechados e outros meios na internet.

O conteúdo é muitas vezes empobrecido com histórias que promovem mais a subversão atrativa e menos a arte. E não podemos negar seu potencial de influência na sociedade contemporânea. A cultura cinematográfica é produtora de uma cultura que, embora não pareça à primeira vista, difunde ideologias no meio social, que pode absorvê-las se massificadas e bem apresentadas. Essa indústria acaba criando esse tipo de consumo por meio da repetição que promove. Nessa repetição, há constantes estímulos que gerarão respostas, e respostas favoráveis aos interesses da indústria cultural, certamente.

Atores famosos, por exemplo, têm bastante influência para ditar pensamentos por serem admirados, tidos como referência; vão ditar moda, comportamento, hábitos, status desejados por muitos. Desperta-se o interesse pelo cinema onde as mentes podem ser influenciadas a determinados comportamentos. Para Walter Benjamin, “a indústria cinematográfica (...) mobiliza um poderoso aparelho publicitário, põe a seu serviço a carreira e a vida amorosa das estrelas. Tudo isso para corromper e falsificar o interesse original das massas pelo cinema.” (Benjamin, 1994, p.184-185). Ainda no entendimento do autor, “vale para o capital cinematográfico o que vale para o fascismo no geral: ele explora secretamente, no interesse de uma minoria de proprietários, a inquebrantável aspiração por novas condições sociais” (Benjamin, 1994, p. 185).

Nessas particularidades do divertimento tratado por Adorno e Horkheimer, eles entendem, de fato, a indústria cultural como a indústria do entretenimento (2002, p. 30), e que o consumidor é objeto desta, uma vez que ela cria necessidades para o próprio consumidor se prender a esse sistema de forma perene (p.37). Vemos que permanece atual o pensamento dos autores. Tudo se evidencia e está enraizado em nossa sociedade de consumo, pois na indústria cultural cinematográfica, tudo parece ser oferecido de acordo com o gosto do cliente. Os vários filmes demonstram isso com os gêneros temperados com histórias diversas e elementos

atrativos bem convincentes para o consumidor sentir-se estimulado, necessitado de assistir às produções. Explicam os autores:

Para todos alguma coisa é prevista, a fim de que nenhum possa escapar; as diferenças vêm cunhadas e difundidas artificialmente. O fato de oferecer ao público uma hierarquia de qualidades em série serve somente à quantificação mais completa, cada um deve se comportar, por assim dizer, espontaneamente, segundo o seu nível, determinados *a priori* por índices estatísticos, e dirigir-se à categoria de produtos de massa que foi preparada para o seu tipo. (Adorno, 2002, p.11).

Os estímulos ao consumidor são feitos considerando produzir um efeito atrativo, uma experiência relacional com o consumidor. Há um toque envolvendo a família, por exemplo, nos filmes de heróis que atraem muito os adultos que foram cativados pelos personagens na infância. Isso envolve uma relação com a história do passado de um indivíduo, além de a indústria aproveitar para atingir as crianças de hoje também.

A indústria cinematográfica toma a realidade como matéria-prima, processa e transforma em filme com o fim do entretenimento, o qual é passado ao público espectador com ideologias, a partir de situações vivenciais. Benjamin (1994, p.192) lembra que as massas procuram na obra de arte *distração*. Considerando que as “massas” seriam esses consumidores, essa dominação se daria pelas ideologias pregadas constantemente por esse entretenimento cultural. E uma vez que se fala de distração, qualquer coisa sem um maior filtro para a recepção cognitiva, intelectual; qualquer ideologia perigosa no desenvolvimento do filme pode difundir propostas negativas concernentes a valores humanos. O autor destaca: “O cinema é a forma de arte correspondente aos perigos existenciais mais intensos com os quais se confronta o homem contemporâneo” (Benjamin, 1994, p.192).

A evolução e potencialização do sistema industrial cultural em nossos dias, ainda conforme Cohn, é muito mais do que eram na época dos autores frankfurtianos, pois assevera que no período mais recente a indústria cultural converteu-se em um subsistema de um sistema mais amplo das redes informáticas (Cohn, 1998, p.22). Denota certa gravidade na continuação de seu pensamento:

a dimensão institucional da indústria cultural, sob as formas dos grandes complexos empresariais que processam as mais diversas modalidades de produção e difusão simbólica (incluindo nisto, aliás, aquilo que se costumava distinguir sob a rubrica de “alta cultura” ou “artes”), adquiriu dimensões que deixariam estupefatos os velhos mestres de Frankfurt (Cohn, 1998, p.22).

Levando, portanto, em conta o que foi exposto, podemos relacionar o que escreveram os sociólogos alemães, concernente a pontos negativos do cinema de seu tempo com o que é

praticado por em nossos dias, visto que o termo “indústria cultural” nunca esteve tão fortemente ligado ao que acontece hoje, em especial no cinema.

Capítulo 2: O GÊNERO FILME DE GUERRA

Eu atribuo a origem de Hollywood à Primeira Guerra Mundial.

Anita Loos (escritora)

(cf. Virilio, 2005, p. 83)

2.1 Entendendo o Cinema de Guerra

Conhecemos os fatos históricos envolvendo guerras através dos livros, documentários, jornais, sites, aulas. Esses eventos também são apreendidos de forma peculiar quando passam a ser objetos de adaptação ao Cinema, mas cada um dos lados beligerantes conta a história a partir de sua visão, seja vencedor ou não, a qual é passada em documentários e longas-metragens, que assim constituem um verdadeiro acervo cinematográfico.

Tais histórias, transformadas em filmes, sofrem adaptações, como se pode esperar, para trazer ao público a imagem idealizada por seus criadores, produtores e diretores; imagem que oferece as impressões desejadas de acordo com a linguagem audiovisual usada para desenvolver a narrativa pretendida no roteiro, de forma a atingir o objetivo desejado na reprodução da obra e recepção pelos que assistem, prendendo o telespectador pelos seus sentidos de visão e audição. Com a combinação das imagens e sons, são despertadas emoções e estímulos à capacidade humana, o que também tem desdobramentos quanto ao exercício da crítica.

O público sabe que o filme não é a realidade, mas acredita como se tal estivesse se desenrolando na tela à sua frente. E um filme se torna para o espectador uma experiência particular, pois a obra está se dirigindo, contando algo diretamente a ele, proporcionando uma comunicação íntima e individual. Assim, se impressiona ao ponto de sentir de verdade aqueles momentos em que passa diante da tela. Afinal, os filmes inspiram, incentivam, influenciam, fantasiam, provocam. Hoje, tudo o que se imagina pode ser colocado na tela. As produções cinematográficas são sempre uma invenção e uma reinvenção da realidade. Em sua asserção, a doutora em História Gracilda Alves escreve:

Entendemos que os filmes são uma criação humana e como tal não têm o compromisso com a verdade histórica, mas carregam uma linguagem metafórica e uma simbologia intrínseca à ficção que garantem a sua inserção social e podem ser utilizados como fonte e como agente histórico pelos historiadores, professores, agentes sociais, agentes políticos ou pela população (ALVES, 2015, p. 8).

No cinema, o fim maior é o entretenimento, mas dentro desse universo de enredos, personagens, narrativas, nas formas usadas como recurso para transmitir uma obra, tudo pode ser objeto de observações, análises, interpretações e conclusões, tanto pelos leigos quanto por

estudiosos do assunto, de sorte que a sétima arte apresenta-se como um enorme campo para reflexões sociais. Não importa quanto tempo passe, filmes sempre vão ser dignos de serem assistidos e também elementos de apreciação, de referência para o público entender a respeito dos acontecimentos vivenciados pela sociedade.

Por sua vez, produções cinematográficas de guerra identificam-se por apresentarem forças militares em conflitos armados contra inimigos de nação ou motivação oposta, em que a premissa estabelece a luta do bem contra o mal, onde o enredo predominantemente constrói a imagem positiva do lado heroico, sendo as ações da narrativa desenvolvidas para culminar na vitória contra o lado antagônico, este desenvolvido como prejudicial àquele poder quanto ao que ideológica, política e culturalmente defende. Dentro desse ambiente, também há produções do gênero com sua temática de postura anti-guerra, também aproveitando batalhas passadas da realidade da História para argumentar críticas e as consequências decorrentes das batalhas. No livro *Cinema e Humanismo*, Alberto Silva, ao tecer características de gêneros cinematográficos, explica que há o filme de guerra, que pretende o documentarismo com intenções de objetividade; e há o filme sobre a guerra, que supõe um ponto de vista, contra ou a favor do conflito, belicista ou pacifista (SILVA, 1975, p. 104).

Nesse contexto, o gênero funciona como repositório de muitas abordagens de guerras conhecidas na História mundial. Guerras contadas por filmes contendo a História como pano de fundo para transmitir muito de ideologias. De acordo com a página do filmsite, a respeito do gênero dos filmes de guerra:

Esse gênero existe desde os primeiros anos de produção cinematográfica na era silenciosa. Os cineastas receberam amplas oportunidades para material da história americana, desde as guerras francesa e indiana até a guerra do Vietnã. Em particular, as muitas guerras do século XX (principalmente a Primeira e a Segunda Guerra Mundiais, mas também as guerras subsequentes) forneceram material rico para os cineastas. Os filmes de guerra como um dos principais gêneros cinematográficos surgiram após o início da Primeira Guerra Mundial (FILMSITE, [s.d.]).

O cinema visita muito questões que trazem para as telas os embates ideológicos entre nações rivais. Assim, as produções narram a história de um ponto de vista que pretende proteger modos de vida, formas de governo, abrangências territoriais, influências políticas, etc. Por outro lado, os sujeitos por trás da produção, também têm o veículo disponível para fazer críticas às políticas de governos, à visão desta ou daquela cultura, tanto internamente para a população, como externamente para o mundo.

Muitas vezes, também, essas obras cometem o erro de se comportar de forma racista e preconceituosa, o que ocorre quando esses preconceitos e posicionamentos racistas são

inseridos nas narrativas, porquanto estão por trás da produção da obra cinematográfica. Temáticas, portanto, de supremacia, submissão, preconceito podem até ser tratadas de forma a tentar legitimá-las, repercutindo uma imagem negativa para si e para o que defende.

De qualquer forma, depois da obra terminada e veiculada, os diretores não têm mais controle sobre ela no sentido de como será percebida pelo público, pois poderá ser interpretada de diferentes maneiras. Afinal, a experiência e a análise dos pormenores podem ser bem subjetivas.

As mensagens estão sempre sendo evocadas nos filmes, as quais podem servir como ferramentas ideológicas a serviço de um pensamento maior de manutenção da posição de dominação, facilmente divulgada a todas as partes do mundo por esse veículo que transcende barreiras.

De forma didática, para o entendimento do lado heroico versus o do inimigo, neste contexto dos filmes de guerra, cabe uma metáfora dos elementos que envolvem um tiro de combate, considerando o *atirador, a arma, o alvo e o tiro*: O *atirador* deve ser alguém treinado, consciente de sua missão, ser preciso, motivado, com a arma certa para o trabalho. A *arma* deve ser adequada, estar com a mira bem posicionada na direção do *alvo* inimigo, de forma ao *tiro* ser perfeito e o oponente ser destruído. Explicando essa imagem para o simbolismo com o cinema de guerra: o atirador é o grupo produtor do filme, de onde parte o conceito de sua cultura, ideia de nação e ideologia de poder a serem preservadas. Para defender tudo isso, tal grupo não hesitará em atacar ideologicamente o alvo, isto é, opositor, este sendo o outro, o estrangeiro, o antagonico, cuja imagem será caracterizada negativa o suficiente para despertar no atirador a motivação legítima, a qual é criada e percebida na intensidade da ameaça com que o inimigo é representado para o sistema que está sendo objeto de proteção, o que é também o modo de justificar diante do público a razão do impedimento ou eliminação do mal na narrativa. A arma é o produto cinematográfico em específico, de acordo com a premissa na qual foi pré-elaborado. O tiro é a materialização do ódio, convertido na ação destrutiva, que fica por conta da investida dos heróis da história contra os antagonistas, situação que almeja atingi-los certamente diante da percepção do espectador.

Quando se trata de filmes, o formato exige a objetividade para obter o efeito imediato do que se pretende. Por isso, os personagens adversários precisam ser vistos, tanto por heróis e vítimas, como pelo espectador, como o mal que deve ser destruído. Daí suas imagens estarem normalmente identificadas com o estrangeiro defensor de ideologias moralmente reprováveis, mas que denotam reproduzirem-se nos lugares de onde vêm, criando-se uma ojeriza a eles. Assim que põem em curso as suas ações vilanescas, instaurada estará a

motivação, entendida como o que se pensa em relação ao inimigo e o que se quer que seja feito dele. A investida necessita contar com a aceitação do público.

Os heróis, então, deverão agir e interagir, preparando tudo o necessário, isto é, como a narrativa usará os planos dos protagonistas de forma pretensamente legítima contra o inimigo para, no término de tudo, atingi-lo. Só então, a catarse do espectador será satisfeita, o que, nessa estética cinematográfica, significa ver o mal sendo vencido, punido e a justiça feita; justiça, alívio e final feliz promovidos pelos envolvidos que representam os Estados Unidos na trama.

Em comparação com esse princípio, temos o que assevera Virilio: “O cinematógrafo, único capaz de mostrar a verossimilhança do ataque, associa-se aos conflitos do mesmo modo que a mira telescópica é acoplada aos fuzis e a cinemetralhadora à guerra aérea” (2005, p. 175).

2.2 O Cinema a Serviço da Guerra

Ao longo das atividades de guerras históricas, governos de diferentes partes do mundo viram a importância das produções fílmicas para os seus propósitos expansionistas e aproveitaram para utilizá-las como ferramenta de propagação de seu poder, adesão do povo e louvação de vitórias conquistadas. Outros até agiram com censura, como na época da guerra civil espanhola, quando, sob autoridade do General Franco, foi instalada censura quanto ao cinema, uma vez que as autoridades reconheciam, na ordem de 2 de novembro de 1938, que “o cinema exerce uma inegável e enorme influência sobre a difusão do pensamento e sobre a educação das massas...” (PEREIRA, 2015, p. 77).

O melhor, porém, na visão dos mais astutos, foi conseguir aproveitar dos benefícios que o cinema poderia trazer, fazendo uso dessa ferramenta para que ela funcionasse mais a favor do que empregar a política da censura.

O historiador Alexandre Valin, por exemplo, relata que um mês após o discurso de Stálin, em 9 de fevereiro de 1946, sua fala foi analisada pelo Conselho Artístico Soviético e interpretada no sentido de o cinema ser uma ferramenta fundamental para desenvolver o patriotismo, a coragem e a bravura na batalha pela pátria. (VALIN, 2015, p.182). Por sua vez, Lênin já disse que o cinema era a mais importante de todas as artes (ibidem, p. 189).

Na história do nazismo, Joseph Goebbels, que chegou ao Ministério da Propaganda de Hitler, em sua trajetória facilitou a ascensão do líder ao poder, enviando cerca de 50 mil discos de propaganda fascista a todos os lares alemães que dispunham de um fonógrafo,

impondo aos diretores de salas de cinema, muitas vezes pela violência, a projeção de curtas-metragens ideológicos (Virilio, 2005, p. 56). E mais tarde: “Para realizar seu projeto político, Hitler precisou do auxílio de cineastas e de homens de espetáculo, mas, sobretudo de homens capazes de transformar o povo alemão em uma massa de visionários comuns” (ibidem, p. 139).

A própria força aérea fazia as gravações em câmeras acopladas às aeronaves, servindo tanto para reconhecimento territorial, do poderio militar inimigo, quanto para propaganda e documentário de suas ações nas batalhas, como se observa:

[...] os aviões de reconhecimento e os bombardeiros da Luftwaffe são híbridos técnicos – máquinas de destruição e ao mesmo tempo máquinas de cinema encarregadas de filmar tanto o campo de batalha quanto o próprio território britânico, como se fossem *produtoras de filmes de guerra* (ibidem, p. 157).



Câmera alemã acoplada a avião para registros em pleno voo.

<https://secureservercdn.net/198.71.233.51/xz7.4b6.myftpupload.com/wp-content/uploads/2018/01/iphoto-camera-zeiss-ikon-german-luftwaffe-esk-2000-B-1.jpg>

De fato, os cineastas de guerra real são como reais combatentes no front de batalha, arriscando-se à morte para conseguir o seu objetivo de documentar em imagens os acontecimentos de avanços, incursões, tiros, explosões, movimentações aéreas, de tanques, navios e de tropas. Eles serviram e servem de inspiração para os cineastas que procuram imitar as sequências de confrontos como se aproximando ao máximo possível do documentário, como as cenas iniciais do filme *O Resgate do Soldado Ryan* (1998), reproduzindo o desembarque das tropas dos Estados Unidos na Normandia, território francês, então dominado pelas forças alemãs, na Segunda Guerra.

A própria câmera cinematográfica, mais do que um equipamento, se torna um observador-participante a registrar o teatro de batalha. Em seu livro *Guerra e Cinema*, Virilio cita o que Dziga Vertov declara a respeito do “olho armado do cineasta”:

Eu sou o olho da câmera. Eu sou a máquina que lhes mostra o mundo como só eu posso vê-lo [...]. Eu me aproximo e me afasto das coisas, eu rastejo debaixo delas, eu me atiro nelas, eu as escalo, estou à frente de um cavalo a galope, irrompo velozmente na multidão, corro diante de cavalos que correm, eu me atiro de costas, alço voo com os aeroplanos, caio e levanto voo em uníssono com os corpos que caem ou que se elevam no ar... (Vertoz *apud* Virilio, 2005, p. 49).

Um expoente dos trabalhos cinematográficos de guerra dos EUA foi D.W. Griffith, o qual, durante o primeiro conflito mundial, foi o único cineasta estadunidense autorizado a ir ao front, a fim de rodar um filme de propaganda para os aliados. Filho de um ex-combatente da Guerra da Secessão e antigo profissional de teatro, Griffith filmou nos Estados Unidos as cenas de batalha de *The Birth of a Nation* [O Nascimento de uma Nação] no momento em que na Europa estourava uma guerra real (verão de 1914) (ibidem, 2005, p. 34).

A imagem de ditadores, por exemplo, ao longo da História, consegue o efeito desejado devido à propaganda que é feita diante do povo a quem quer continuar submetendo pelo seu endeusamento e mão de ferro. Da mesma forma, também a imagem dos Estados Unidos é construída através da indústria cultural, intensificada todas as vezes que sua cultura, modelo de vida são propagados através das mídias informáticas, com especial atenção aos filmes de Hollywood. Essa é mais uma das formas em que o país mantém a ideologia de colonizar culturalmente o mundo.

Como a Primeira Guerra Mundial teve seu cenário muito ativo na Europa, era inviável os seus países fazerem obras de Cinema para o público, o que praticamente parou as produções naquelas regiões. Do outro lado do oceano, no entanto, o continente americano ficava longe dos conflitos, o que permitia a concentração nos trabalhos cinematográficos e na expansão do seu mercado de filmes. Conforme o filmsite:

“Depois que o armistício terminou a Primeira Guerra Mundial em 1918, os filmes de guerra cessaram em grande parte. Os centros europeus de produção de filmes estavam em ruínas, dando a Hollywood o impulso necessário. Hollywood agora era responsável por 80% da produção cinematográfica dos EUA e pela distribuição mundial de filmes controlada por Nova York” (FILMSITE, [s.d.]).

De posse da máquina de fazer filmes, Hollywood pôde fazer regulagens, adaptações históricas até atingir o produto desejado para, enfim, distribuir ao consumidor. E nessa produção, o material fílmico pode, ao gosto dos produtores, apresentar o país como o bom vencedor, o bem contra os países maus; de certa forma, reescrevendo a História a partir do que se gostaria que nela tivesse ocorrido. Por outro lado, também passar tanto para o povo da nação como para o ‘resto’ do mundo que, o que está sendo mostrado tem legitimidade. E essa marca, segundo Alves, que o ocidente procura construir nos filmes, é a de que o homem

ocidental está lutando pelo que é certo, pelo bem de todos, pela paz, além de destacar a todos os valores da sua sociedade (ALVES, 2015, p. 11).

2.3 Caracterizando Heróis e Inimigos

Os filmes do gênero de guerra têm suas peculiaridades vistas em obras que contam sobre batalhas aéreas, submarinas, combates em campos e matas envolvendo infantarias, tanques, helicópteros, veículos militares, tratamentos desumanos a soldados capturados, resgates e fugas espetaculares. Seja como for, o elemento humano sempre está em evidência na demonstração de sofrimentos, dramas, medos, coragem, sacrifício, luto. Tudo dentro do confronto entre heróis e vilões.

Quanto às características gerais dos heróis, estes são patriotas, íntegros, leais, resignados, altruístas, voluntários, intrépidos, protetores, dispostos ao sacrifício fazendo o bem. Normalmente, representam o governo do país (que está libertando os povos dos tiranos e marcando-se como o modelo ideal a ser bem recebido). De forma marcada, “os mocinhos são retratados em choque com os bandidos, geralmente com rótulos estereotipados” (FILMSITE, [s.d.]). Afinal, nesses longas-metragens, a paz precisa ser preservada pelas forças ditas do bem.

Citemos a Guerra do Vietnã, a qual os EUA perderam. Foram atingidos no âmago da economia, poder militar, política, famílias. Aceitando ou não, a derrota estadunidense para os vietcongs foi símbolo da vitória de uma batalha do comunismo sobre o capitalismo. Até hoje, a história daquele tempo é revisitada. Nunca, porém, superaram isso e tentaram vencer aquela guerra por meio do cinema, em filmes como Braddock e Rambo, nos anos 80 e 90.

Como exemplo, há o filme *Missing in Action* (Braddock – o Super Comando) (1984), cuja premissa traz um ex-prisioneiro da guerra do Vietnã, que escapou e retorna àquele país para se posicionar contra o alto comando militar, resgatar prisioneiros compatriotas seus e divulgar as atrocidades ali cometidas contra os soldados dos Estados Unidos.

O segundo filme, *Mission in Action 2: The Beginning* (Braddock II – O Início da Missão) (1985), é uma prequela do anterior: conta o período do protagonista como prisioneiro, junto com seus soldados, sob as crueldades do oficial vietnamita, e a reviravolta final para, não só escapar, mas derrotá-lo e destruir o lugar.



Cenas do filme Braddock 2: O Início da Missão.

[https://ssl8972.websiteseguro.com/curtiram/images/fotos/mh_interna_destaque_melhores-filmes-chuck-norris%20\(20\).jpg](https://ssl8972.websiteseguro.com/curtiram/images/fotos/mh_interna_destaque_melhores-filmes-chuck-norris%20(20).jpg);
<https://i.ytimg.com/vi/uJnV5uPktUo/hqdefault.jpg>

Nas últimas cenas, Braddock o derrota em uma luta (Coronel Braddock versus Coronel Yin, símbolos do combate entre Capitalismo e Socialismo), ocasião em que o herói do filme diz ao inimigo: *Eu venci*. Assim, essa obra hollywoodiana traz, de forma simbólica, a vitória dos EUA na guerra do Vietnã.

A famosa saga de Rambo, por sua vez, vem criar um herói de guerra, símbolo da necessidade de os anos de batalha no Vietnã terem valido a pena. Rambo é uma resposta, uma propaganda a favor do combatente dos EUA no Vietnã, pelo que sofreu: o homem que foi lutar contra o inimigo, os malvado, malignos, impiedosos e sofreu nas mãos dele, mostrando que “eles” é que são maus, perversos, ao passo que o soldado do Tio Sam é o herói representante do país. É um filme para desfazer a imagem negativa que o povo dos Estados Unidos e também do mundo tiveram das tropas enviadas pelo governo para lutar uma guerra que não era sua, mas na qual o governo Kennedy entrou para lutar contra a expansão do Socialismo.

O herói do filme se orgulha de ter lutado na guerra do Vietnã pelo seu país. Logo, não demonstra nenhum tipo de peso de consciência por isso. Lamenta, entretanto, a forma como foi recebido em seu país. Em *Rambo 1 – Programado para Matar*, de Ted Kotcheff, de 1982, ele é o soldado voltando para casa, da guerra do Vietnã. Conta, no final, que fora hostilizado, no aeroporto, por concidadãos gritando que ele, como os outros, eram assassinos de bebês. Nessa ficção, não mata ninguém, fato que tem a intenção de mostrar a sua piedade com os seus que o caçavam; que os soldados regressos do Vietnã não eram assassinos. É, portanto, um filme de defesa da guerra revelada no patriotismo e humanidade do personagem. O xerife que o persegue representa aqueles do país que rejeitavam os veteranos que voltavam da guerra.

A continuação do sucesso de 82 veio três anos depois. Em Rambo 2 – A Missão (*Rambo - First Blood part 2*), do diretor George P. Cosmatos, o herói vai resgatar prisioneiros de guerra no Vietnã, onde combate e derrota, sozinho, oficiais e soldados vietcongs e russos. É a metáfora da vitória dos EUA sobre aquela famigerada guerra. Conforme Melo,

Rambo criou um dos maiores “heróis” do cinema americano, não só da década de 1980, mas de toda a sua história. O personagem atormentado e monossilábico se tornou um ícone e a transformação do primeiro para o segundo filme, quando Rambo deixa de ser um ex-combatente injustiçado para se tornar um super-herói capaz de vencer sozinho a guerra que o exército inteiro não conseguiu, é um terreno fértil para muitas análises para se entender o porquê da drástica mudança de discurso (Marcos Costa Melo, 2011, p. 11).

O terceiro filme da saga, Rambo 3, de Peter MacDonal, se passa no Afeganistão, no último conflito na Guerra Fria, isto é, a Guerra do Afeganistão (1979 a 1989), uma vez que a União Soviética havia instalado um governo socialista no Afeganistão no final dos anos 70, para revolta do povo afegão e o início de constantes combates. Para impedir maior avanço comunista na Ásia, os EUA ajudaram os guerreiros rebeldes mujahaidin com armas e treinamento. Começava aí o “Vietnã soviético”.

O filme é de 1988 e se passa em uma região atormentada por um exército russo. E John Rambo é quem vai libertar seu amigo capturado, o coronel Trautman (Richard Crenna), e, de quebra, salvar um povo que luta por seu território contra o exército soviético. Ele se torna um tipo de herói vindo dos EUA para lutar junto aos amistosos rebeldes.



<https://images.fineartamerica.com/images/artworkimages/mediumlarge/3/john-rambo-first-blood-bill-pruitt.jpg>



<https://nerdcalistenico.com.br/imhomovies/assets/img/site/extras/chronology-rambo.jpg>

Depois da Guerra Fria, os olhos se voltariam para focar em outros inimigos. Nas palavras do historiador Gerson Fraga: “a ausência do bloco comunista tem sido plenamente ocupada, aos olhos ocidentais, por migrantes pobres, muçulmanos árabes e não árabes e todos aqueles que possam, por qualquer motivo, entrar na classificação de ‘terroristas’” (FRAGA, 2016, p. 50).

Com estes exemplos icônicos, fica construída a imagem positiva dos EUA por meio de seu cinema hollywoodiano divulgado por todo o mundo até os dias de hoje.

Quanto às características gerais dos inimigos nos filmes de guerra, nesse jogo maniqueísta, uma vez que o bem deve sempre derrotar o mal, a ordem é apresentar os antagonistas não apenas como simples opositores, mas com a crueldade que desperta ódio, aversão e o desejo no espectador de que essa ameaça seja eliminada.

As filmografias mostram a necessidade em afirmar o poder e a vitória sobre os oponentes estrangeiros. Sempre, nas primeiras cenas em que aparecem, já é obrigatório deixar evidente a sua má índole. Geralmente são sádicos, sem beleza, motivados pelo ódio, assassinos, torturadores, promotores do caos, sanguinários, raptos, luxuriosos, impiedosos com mulheres e crianças, inclementes com erros dos subordinados, com intenções absurdas que beiram a loucura, o que pode envolver a morte de centenas ou milhares de inocentes. Esses personagens perversos podem ser desde árabes, russos, japoneses, mexicanos ou qualquer outro povo que tenha enfrentado os Estados Unidos.

Com o já mencionado *The Birth of a Nation* (1915), o público já fora apresentado a uma superprodução com personagens construídos de forma pejorativa, o que se repetiria muito ao longo da história nas telonas em outros gêneros. Ambientada na Guerra da Secessão, essa obra de Griffith, uma versão oposta à vitória do Norte, foi muito mal vista devido seu conteúdo racista, já que a Ku Klux Klan, movimento perseguidor de pessoas negras, é a heroína da história, enquanto aquelas são vistas como prejudiciais à nação, lascivos, brutos, assassinos. Até um intertexto na película deixa clara a intenção da trama ao dizer que a Klan salvou o Sul da anarquia dos negros.

No filme *Regras do Jogo* (2000) (a ser analisado no capítulo 3), os árabes são os alvos da vez, limitados a formarem uma multidão ensandecida de homens, mulheres e crianças com pedras, metralhadoras ou pistolas, despejando ódio contra a embaixada dos Estados Unidos no país, além de outras hostilidades e dissimulações ao longo da narrativa.

Essas são personalidades criadas com a intenção de gerar no espectador um posicionamento de rejeição às pessoas, ao lugar de onde vieram e sua diferente cultura.

Conforme Valin (2015): “O binarismo, o embate entre amáveis capitalistas e malvados comunistas, islâmicos ou terroristas, mocinhos e bandidos ou defensores da paz e promotores de guerras, sobrevive em filmografias bastante populares” (p. 189).

Se fôssemos buscar em outros gêneros de filmes, iríamos encontrar inúmeros exemplos e aprofundamentos maiores na questão de estereótipos com personagens estrangeiros.

2.4 O Filme de Guerra como Propaganda

O gênero de guerra no cinema muito serviu e serve como propaganda de países para defender sua intervenção bélica, incentivar o patriotismo diante da sua população, visando aceitação em geral e o engajamento dos que podem ir para o campo de batalha ou trabalhar nas bases militares e hospitais. Nesse sentido, “os filmes de guerra costumam ser usados como propaganda de 'bandeira' para inspirar orgulho e moral nacionais e exibir a nobreza de suas próprias forças, enquanto exibem e criticam duramente a vilania do inimigo, especialmente durante a guerra ou em períodos pós-guerra” (FILMSITE, [s.d.]).

Sua utilidade para a guerra se deu devido à possibilidade de alcançar milhões de pessoas no mundo. E os EUA são muito prolíferos quando o assunto é fazer filmes sobre batalhas envolvendo o país. Como afirma Virilio: “Nos Estados Unidos, a produção cinematográfica era acompanhada atentamente pelo Alto Comando militar, quando o próprio Pentágono não se tornava diretamente produtor e distribuidor de filmes de propaganda” (2005, p. 30).

Antigos atores são reconhecidos até hoje e tidos como heróis na história da sétima arte, como John Wayne, talvez o principal anticomunista na era da Hollywood clássica. *The Green Berets* (Os Boinas Verdes), de 1968, por exemplo, foi dirigido pelo mesmo astro, com apoio do Pentágono e da Casa Branca. Conforme Silva e Lapsky (2015, p. 198), a respeito do ator:

ícone do heroísmo e patriotismo dos Estados Unidos durante a Guerra Fria, lançou *The Green Berets*, um filme que retratava a importância da Guerra do Vietnã e como a presença dos norte-americanos era fundamental para a libertação do povo daquela região. Os inimigos, mais uma vez na história da indústria cinematográfica norte-americana, eram retratados como os “opressores de um povo inocente” e as Forças Armadas dos Estados Unidos funcionariam como os elementos que salvariam os vietnamitas. O filme, uma clara propaganda pró-guerra, foi duramente criticado pela opinião pública, cansada de assistir e receber corpos e mutilados do conflito do Sudeste Asiático.

O historiador Alexandre Valin relata que, no final dos anos 50 o ator John Wayne e outros, além de diretores e produtores foram chamados pelo Pentágono, Marinha e Conselho de Segurança para participar de uma campanha, através do cinema, cujo

objetivo seria inserir temas propostos pelo governo em filmes hollywoodianos, como o dever, a importância do grupo, a obediência ao comando, audácia masculina e as benesses do *american way of life*. Importante, era fazer com que tais ideias fossem aceitas e defendidas pelo público, sem que este tivesse consciência disso (VALIN, 2015, p. 185).

Em contrapartida a essas obras de demonstrações de poder, aparecem os títulos de abordagem antibelicista, compreendidos por visão pacifista, de protestos, destaque dos horrores e traumas adquiridos nos campos de confronto, desconstrução do estereótipo do estrangeiro próprio dos filmes comuns de batalha, harmonia entre raças, luta contra preconceitos, tendendo à transformação social. Vários deles focam na crítica ao envolvimento dos EUA, dentre os quais se destacam *Nascido em 4 de Julho* (1986), além de dramas de guerra que humanizam os soldados japoneses, como *Cartas de Iwo Jima* (2006).

Em *Platoon* (1986), de Oliver Stone, a guerra do Vietnã é revisitada, narrando os dramas de um jovem que abandonou a faculdade e se voluntariou na Infantaria para continuar o legado da família: seu avô na Primeira Guerra e o seu pai na Segunda. O enfoque está nos soldados dos Estados Unidos, nas controvérsias entre eles e os tormentos da guerra a afetá-los. Sua ponderação era: “Por que só os pobres vão para a guerra enquanto os ricos se dão bem?”.



Cenas do filme *Platoon*: ameaças e destruição por fogo em aldeia no Vietnã.

A guerra do Vietnã, somada a outras, “desacreditariam, para sempre, a guerra como uma forma boa de lutar por um mundo melhor, mesmo em nome da democracia” (SILVA, 2015, p. 166).

Há subgêneros como romance e também comédia de guerra, esta gracejando inimigos e mocinhos. Uma obra emblemática, em que Charlie Chaplin satiriza a figura de Hitler, é *The Great Dictator* (1940) (O Grande Ditador), feita no início da Segunda Guerra e largamente veiculada nos cinemas americanos naqueles anos.

Os filmes de guerra, portanto, apresentam características que predominam e o identificam como tal, diferenciando-o dos outros gêneros. A partir das suas características envolvendo poder, militarismo, heróis, inimigos e vitórias é que as produções utilizam tais tipos de filmes para estarem a serviço das formas de abordagens de acordo com a cultura ou a impressão que se quer transmitir diante daquela realidade ficcional, sobretudo com as produções de Hollywood, que conseguem ter o alcance mundial mais do que as produções de quaisquer outros países.

CAPÍTULO III – PRODUÇÕES CINEMATOGRAFICAS E SUAS MENSAGENS

“Não existe forma de comunicação mais poderosa do que o cinema”.

Dr. Jack G. Shaheen (escritor)

Quando um sistema político, através de seus fundamentos ideológicos, emprega forças militares para alargar as suas fronteiras ou praticar atos de terrorismo; quando se torna uma potencial ameaça a outra nação em seu modo de vida, então o sentimento de justiça e patriotismo dos ofendidos vem à tona, são estimulados e até aproveitados para o ingresso nas batalhas. Assim, para manter as estruturas já consolidadas, quando são esgotados os meios de negociação para a paz, a guerra se torna o recurso para impedir tal ameaça, com envio de homens e armas para qualquer parte do mundo. Isso se dá na realidade e serve de fonte a ser vertida para narrativas ficcionais audiovisuais, sobretudo no ambiente cinematográfico dos Estados Unidos.

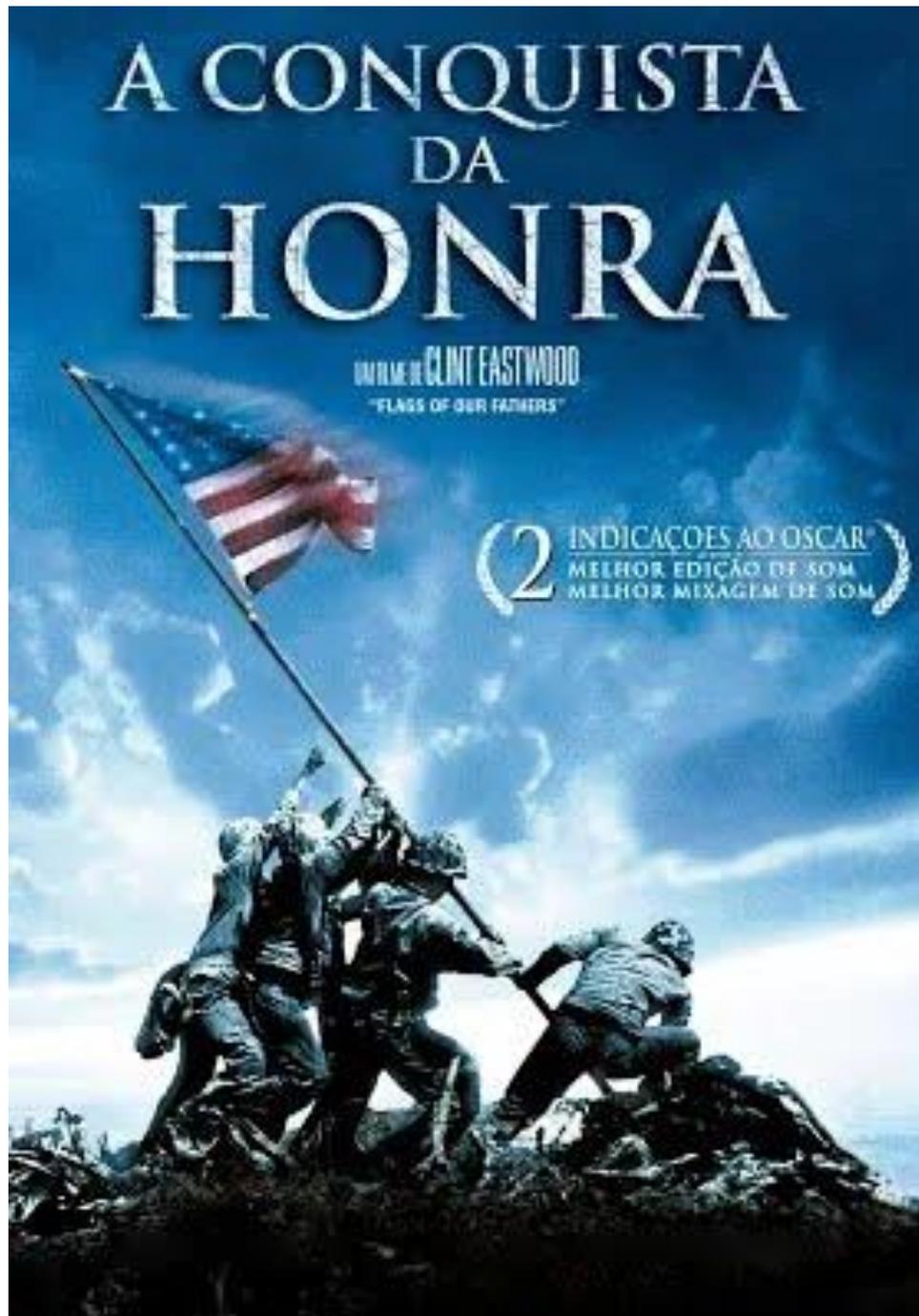
Sabemos que foi em Paris onde tudo começou. E um trem é a imagem que se tem quando se fala do início do cinema. Esse trem logo chegou até nós, majoritariamente com a sua aparência transformada em padrões hollywoodianos. E nos trilhos das páginas que se seguem, passaremos por filmes que mostrarão algo maior que os cerca, que extrapola a sua ação; veremos mais emanando além do que está sendo mostrado. Afinal, temos a tarefa de descrever os movimentos da narrativa e mostrar aspectos sociais que poderiam passar despercebidos em olhares superficiais.

Na abordagem da análise proposta, a narrativa é contada no tempo presente para preservar a sensação de a ação estar acontecendo naquele momento (como o faz o roteiro), sempre tomando cuidado para manter a objetividade e não ficar simplesmente contando a história, mas intercalar com aproveitamentos de partes de sua narrativa e das falas importantes dos personagens para serem objeto de análises do ponto de vista social.

Há várias imagens, fruto da escolha de fotogramas que melhor representassem uma importante sequência da trama, capturadas via notebook, celular e TV. Longe de serem meramente ilustrativos, os fotogramas fazem parte do texto. No contexto visual, eles complementam o sentido do que está sendo exposto. Foram selecionadas somente imagens que contribuíssem efetivamente para o que pretendem os assuntos da pesquisa. São importantes porque ajudam a contar a narrativa, além de servir para embasar os argumentos e também manter o clima para o leitor sentir-se um telespectador e ter uma imersão maior no que a análise está a investigar.

Vamos, então, viajar nesse trem, atentos aos pontos importantes, nos emocionando, nos intrigando e mesmo nos decepcionando com o que podemos ver além do que a paisagem cinematográfica normalmente nos revela.

O leitor está, portanto, convidado para uma viagem exploratória nos campos de batalha de quatro filmes do cinema de guerra de Hollywood.



https://i.ytimg.com/vi_webp/rAyyzOkT4G4/movieposter.webp

3.1 A CONQUISTA DA HONRA E OS BASTIDORES DA DESONRA

Vocês lutaram por um monte, no Pacífico. Agora, precisam lutar por um monte de dinheiro.

Personagem do presidente Harry Truman

Não se precisa saber muito sobre guerras para entender que o mais importante é o triunfo a qualquer preço. Quando ela acontece, o que está em jogo é o domínio sobre territórios, a prevalência de poderes, a implantação do sistema político e suas ideologias, a possibilidade de adquirir riquezas. No caso do último ano da Segunda Guerra para os Estados Unidos, quando se fala em custos, bilhões de dólares precisaram ser levantados para aplicar na continuação da sua participação naquela batalha mundial, em 1945. E para isso, o Governo se valeu da fama que adquiriu uma foto de um fato real capturado pela lente de Joe Rosenthal, da *Associated Press*, quando da colocação da bandeira dos EUA, por seis soldados, no monte Suribachi, na ilha Iwo Jima, território do Japão, no quinto dia de batalha, dos trinta que ainda duraria a resistência dos militares japoneses. A situação é aproveitada pelo Governo como símbolo de uma campanha financeira para arrecadar muito dinheiro para esforços de guerra.

O fato real tornou-se roteiro para um filme que segue essa premissa. O longa-metragem de Clint Eastwood, *A Conquista da Honra (Flags of Our Fathers, 2006²)*, tem como base o livro, de mesmo título em inglês, do autor James Bradley, juntamente com Ron Powers. O diretor busca revelar os dramas pelos quais passaram aqueles que levantaram a flâmula, especificamente três soldados sobreviventes. O roteiro alterna-se entre as ações dos fuzileiros na batalha na ilha e os eventos de propaganda em solo estadunidense. Isso porque a narrativa fílmica, como ela se apresenta, é conduzida a partir de entrevistas que James Bradley (Tom McCarthy) faz com homens ligados a este episódio na Ásia.

O que se pretende com a análise desse filme é ressaltar a relação de mercado que mantiveram os representantes do governo dos EUA sobre os três jovens militares sobreviventes: Soldados Ira Hayes (Adam Beach), Rene Gagnon (Jesse Bradford) e o socorrista da Marinha, John Bradley (Ryan Phillippe). A despeito das investigações e controvérsias acerca de quem realmente estava na foto, serão as informações do filme que interessarão para esta análise, com os três que participaram do momento do registro e foram retirados de seus pelotões e levados de volta ao país para servirem de propaganda militar para o Governo a partir do feito deles e dos outros na fotografia (foto 1).

² *A Conquista da Honra* – bilheteria mundial \$ 65.900.249 conforme https://www.boxofficemojo.com/title/tt0418689/?ref=bo_se_r_1. Acesso em 02 fev 2021.



Foto 1– cena da colocação da bandeira dos EUA em Iwo Jima.

A crítica não está dirigida contra o nazismo, que seria bastante justificada contra um ditador que pregava a limpeza étnica, com ideologia racista, antissemita e que queria expandir seus domínios pelo globo. Também não se dirige contra o inimigo japonês. O que se extrai do filme é o exame dos lados que envolvem a trama principal: o lado da campanha do governo dos EUA e o lado dos três jovens que são os “astros” dela. A história vai se pautar nos desdobramentos que a guerra traz para a vida deles, em especial ao soldado indígena.

Um flashback na narrativa mostra um soldado correndo sozinho no campo de batalha ouvindo outro gritar chamando o socorrista. É o pesadelo do Sr. John Bradley (pai de James, autor do livro), já idoso, que desperta, sobressaltado, perguntando: “*Cadê ele?*”. Isso é o resultado da experiência traumática que viveu nos confrontos em Iwo Jima. Ele é um dos três.

Outro soldado é o índio Ira Hayes (Adam Beach), oriundo de uma reserva indígena nos Estados Unidos; um jovem orgulhoso do seu povo, voluntário para a guerra dentro de um sistema de classe que não era justo com ele e os seus. Quando o recruta Rene Gagnon (Jesse Bradford) lhe diz que vão voltar para o país por causa da foto, Ira fica transtornado, preferindo ficar na batalha a enfrentar a vida em solo pátrio. Parece antever os preconceitos que sofreria lá, além de também não ter orgulho da guerra, de sua participação nela, das coisas que via no campo de batalha. Rene era o único que parecia empolgado, sonhando que sua imagem alcançasse grande evidência e pudesse ficar famoso. Porém os três, de uma maneira ou de outra, seriam afetados quando a poeira baixasse e os holofotes apagassem.

Uma entrevista se passa em uma sala de um veterano, já idoso, com objetos na cena que lembram a guerra em questão (foto 2).



Foto 2– Um veterano de guerra é entrevistado por James Bradley.

O quadro da referida campanha com os soldados, a bandeira do Japão na parede, quadros de merecimento, tudo ajuda a situar o contexto do colóquio. O fotograma mostra a sala na penumbra, com muitas sombras criando um ambiente misterioso, indicando que a conversa possui um caráter revelador de acontecimentos que estariam escondidos. Nesse assunto de *mise en scène*, Metz (1972) lembra:

Claude Lévis-Straus distinguia na obra pictórica – e podemos facilmente afirmar o mesmo em relação à obra cinematográfica – dois níveis principais de organização: por um lado os objetos representados no quadro, por outro a composição especificamente pictórica em que se organizam (Metz, p. 80).

Essa organização, no cinema, faz parte do recurso daquilo que é posto em cena propositadamente com a intenção de fazer parte de como o cenário, os objetos ali dispostos, ajudarão na funcionalidade dos planos para contar a história.

NARRADOR DIEGÉTICO (entrevistado): *Todo idiota acha que sabe o que é a guerra. Principalmente quem nunca esteve em uma. Gostamos das coisas simples e definidas: bem e mal; heróis e vilões. Há sempre muito de ambos. A maior parte do tempo eles não são o que pensamos. A maioria dos soldados que conheci nunca falou sobre o que aconteceu lá. Provavelmente porque ainda estão tentando esquecer. Certamente não se consideram heróis. Morreram sem glórias. Ninguém tirou foto deles. Só os companheiros sabiam o que eles fizeram. Eu digo aos familiares que eles morreram pela pátria. Não sei bem se foi assim. Agora havia muitas outras fotos tiradas aquele dia, mas ninguém quis ver.*

Analisando o teor desse discurso, percebe-se uma carga de sentido que objetiva despolarizar a ideia maniqueísta da guerra, da imagem perfeita do dito herói americano e do perverso inimigo japonês. (O outro filme de Clint Eastwood, *Cartas de Iwo Jima* (2006), feito concomitantemente a esse, mostra a humanização do inimigo japonês através dos dramas vividos pelos personagens dos militares nipônicos que defendem a ilha contra a invasão.)

O enunciado inicial do entrevistado tem uma intenção subliminar, ao dizer “*Todo idiota acha que sabe o que é a guerra. Principalmente quem nunca esteve em uma*”.

Indiretamente, o enunciador põe o receptor para fazer uma reflexão e concluir, num exercício mental, que não deve fazer parte do grupo dos “idiotas que não sabem o que é uma guerra”. Assim, este receptor é sugerido a deslocar-se para se enquadrar na posição ideológica defendida pelo narrador e tomar como correta a sua posição diante do assunto. Afinal, ele participou da guerra e está para o destinatário em uma posição de fala que se pretende autêntica, com respaldo para suas afirmações. Nas palavras de Bakhtin (2000, p. 290):

De fato, o ouvinte que recebe e compreende a significação (linguística) de um discurso adota, simultaneamente, para com este discurso, uma atitude *responsiva ativa*: ele concorda ou discorda (total ou parcialmente), completa, adapta, apronta-se para executar, etc., e esta atitude do ouvinte está em elaboração constante durante todo o processo de audição e de compreensão desde o início do discurso, às vezes já nas primeiras palavras emitidas pelo locutor.

Continua o seguinte trecho: “*Gostamos das coisas simples e definidas: bem e mal; heróis e vilões. Há sempre muito de ambos*”. Diante dessa assertiva, é bom lembrar que sempre se vê em filmes as histórias iniciando com a apresentação dos protagonistas e antagonistas, visando bem demarcar a personificação do bem e do mal ali representados, buscando levar os espectadores a torcerem pela vitória das boas virtudes e a derrota total do oponente. O espectador é assim condicionado, e, obviamente, há nisso um aspecto muito positivo quanto ao aprendizado. O problema, porém, conforme alerta o trecho, está no imaginário popular de que tudo no real se resume nisso: que um lado é sempre benigno e justo, enquanto o lado contrário é sempre desonesto e perverso. Aceitar a guerra é como corroborar que tudo pode ser resolvido com ela, que tudo pode ser resumido em bem e mal.

No caso do Governo dos Estados Unidos, ele é passível de crítica ao entrar em ação como o ente político detentor do poder explorador sobre os que representam os dominados, ou seja, o público e os três jovens sobreviventes em questão, que serão colocados para fazer parte da campanha. Estes soldados são, por conseguinte, os representantes dos que ficaram na ilha, bem como de todos os demais, de uma forma geral na grande guerra, mortos na batalha ou que conseguiram voltar com sequelas físicas e psicológicas sem a cobertura da liderança que os enviou.

O enunciado segue: “*A maior parte do tempo eles não são o que pensamos. A maioria dos soldados que conheci nunca falou sobre o que aconteceu lá*”. O sentido nesse contexto apresenta, usando uma figura de linguagem, o outro lado da moeda, isto é, o do soldado ferido psicologicamente. Por mais que a guerra faça parte da história, o entendimento aqui é que se o soldado prefere não falar sobre os acontecimentos de guerra é porque há

desonra e vergonha no que se faz no campo de batalha que não é digno de menção por parte deles. Esse foi o caso do socorrista Jonh Bradley.

Continuando: *“Provavelmente porque ainda estão tentando esquecer. Certamente não se consideram heróis”*. A ideia da figura do soldado herói modelo de defesa dos EUA está sendo desconstruída aqui. Nas cenas dos alojamentos, por exemplo, a conversa entre eles é tão inocente quanto trivial, sobre empregos simples e cortes de cabelo. O sentimento de heroísmo fica por conta da propaganda criada para despertar na população em geral, não gratuitamente, o esforço para a compra de títulos. Os cidadãos, então, poderiam se sentir fazendo parte integrante da guerra ao se tornarem o meio financeiro para auxiliar aqueles em atividade extrema na frente de combate, os quais, na realidade, a exemplo dos três, não se sentiam nessa atmosfera heroica evocada pela campanha.

Continuando com as palavras do entrevistado: *“Morreram sem glórias. Ninguém tirou foto deles. Só os companheiros sabiam o que eles fizeram”*. Diante disso, parecem ser simples números de baixas para as instituições militares ou meios descartáveis para os dominantes usarem com a finalidade de vencer e continuar a dominar.

E ainda: *“Eu digo aos familiares que eles morreram pela pátria. Não sei bem se foi assim”*.

Nessas palavras transcorre um discurso que, nessas ocasiões, é dirigido às famílias que têm seus mortos pelas guerras, cabendo-lhes o consolo com tal afirmação: morreram pela pátria. Mas quando o personagem diz que não sabe bem se foi assim, isso revela a dúvida quanto ao pelo que realmente se está lutando, matando e morrendo. Parece indicar que os combatentes dificilmente estão ali na luta, entre a vida e a morte, com sentimentos nobres pelo que estão fazendo pela nação.

O último ponto daquele enunciado: *“Agora havia muitas outras fotos tiradas aquele dia, mas ninguém quis ver”*. Esse trecho indica que os horrores reais da guerra que podiam ser vistos nas muitas fotos de homens mortos e cenário desolador não interessavam tanto mais do que a glória da imagem de esperança da vitória, que traz uma concepção de felicidade na dor de uma guerra que insistia em continuar. A propaganda foi uma espécie de calmante para o país, por um lado, e por outro, lucrativa para as intervenções políticas e militares naquele ano.

Mais adiante na narrativa, em outra fala do entrevistado, vê-se, num certo enquadramento, parte do quadro da propaganda com o levantamento da bandeira pelos soldados, onde se lê *“now all together”* (agora todos juntos) (foto 3), enquanto o veterano diz as seguintes palavras: *“O que vemos e fazemos na guerra, a crueldade... é inacreditável!”*.



Foto 3 – Dave Severance: “*O que vemos e fazemos na guerra, a crueldade... é inacreditável!*”.

A relação dessas duas construções estabelece um contraste ao espectador, no conjunto da cena, isto é, na imagem dos dizeres no quadro na parede, transmitindo algo auspicioso, enquanto o personagem faz a afirmação que revela terrores e amarguras. A cena parece ser organizada intencionalmente no propósito de passar ao espectador esses extremos de sentimentos: a esperança da vitória pela população e os horrores da guerra vividos pelos soldados.

Prosseguindo, diz: “*Mas de algum modo temos que tentar aceitar. Para isso, precisamos entender a verdade em poucas palavras. E se você consegue uma foto, a fotografia correta pode ganhar ou perder uma guerra*”.

A foto que ajudou a “perder uma guerra”, da qual ele se refere, é essa seguinte, do oficial sul-vietnamita sendo juiz e executor do jovem inimigo, em outra guerra, a do Vietnã.



<https://www.guioteca.com/mitos-y-enigmas/files/2020/02/foto-a-color.jpg>
General sul-vietnamita prestes a atirar em guerrilheiro vietcong.

Essa última fotografia não é imagem do filme ora analisado, mas foi aqui posta para trazer para o contexto daquela conversa a lembrança do fato real e histórico mencionado no filme:

ENTREVISTADO: *Veja o Vietnã. Aquela foto do oficial sul-vietnamita estourando os miolos daquele homem. Pronto. A guerra estava perdida. A partir daí, ficamos por lá tentando fingir que não.*

O filme, dessa forma, aproveita para aludir à Guerra do Vietnã, porque o referido general, da foto tirada por Eddie Adams, era aliado dos EUA na guerra local contra os norte-vietnamitas. Tal foto causou forte impacto negativo na opinião pública nos EUA e pelo mundo. Daí o personagem ter dito que “a guerra estava perdida”.

Por outro lado, quanto ao que ele disse da foto que ajudou a ganhar a guerra, falava de uma em especial que ficou famosa. Voltando à história em Iwo Jima, prossegue o narrador: *“Tiraram muitas fotos naquele dia. Nenhuma delas fez a diferença. Parece ridículo, mas aconteceu. O país estava falido. As pessoas estavam ficando céticas, cansadas da guerra. Uma foto, quase que sozinha, virou a situação”*(foto 4).

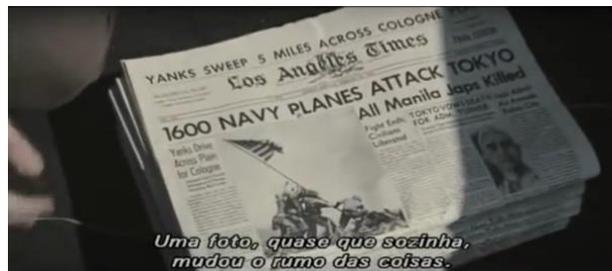


Foto 4 – A foto dos soldados vira manchete de jornal

Duas sequências de planos ilustram lados divergentes: a mãe de Harlon Block, um soldado na foto, vê a famosa fotografia num jornal e fica apreensiva (foto 5). enquanto na cena seguinte, um jornal com a mesma foto é levado por um assessor para a mesa do presidente, para este dizer que “achava ter encontrado”, certamente referindo-se a esta imagem para servir de propaganda e benefício para o Governo e suas forças militares (foto 6).



Foto 5- mãe de soldado olhando a foto no jornal.



Foto 6- Presidente vê a foto que quer usar em propaganda

Aquele era o sexto ano de guerra e a população estava, com toda razão, cansada dela. Conforme o historiador Francisco Teixeira da Silva, há a dificuldade da população em aceitar a guerra como boa, ademais com milhares de mortos, feridos, mutilados e com sérios distúrbios mentais (SILVA, 2015, p. 165). Isso era o que o país estava vivenciando, pois acontecia todos os dias, durante anos.

A foto foi impressa na primeira página dos principais jornais (fotos 7-10).



Fotos 7-10 – Diferentes jornais com a foto em comum do levantamento da bandeira.

A população via seis heróis com a bandeira naquela imagem. A tal foto, à qual o narrador se refere que virou a situação, é a intitulada *Raising the Flag on Iwo Jima*, tirada por Joe Rosenthal (foto 11), a qual se tornou símbolo de inspiração para o 7º Empréstimo de Guerra³, emblema da certeza da vitória estadunidense. Tal evento funciona como pano de fundo para o desenrolar dessa narrativa cinematográfica. E, ao que parece, a foto, de fato, trouxe novo ânimo para o país por causa das reproduções em jornais e da campanha.



<https://collections.ushmm.org/search/catalog/irn520954> Foto 11 - foto de Joe Rosenthal - *Raising the flag on Iwo Jima*

³ A campanha para uma assinatura do 7º Empréstimo de Guerra ocorreu em maio de 1945, pouco depois do fim da guerra na Europa. O Departamento do Tesouro publicou pôsteres para incentivar o público a comprar títulos de guerra. Foram realizadas oito operações de empréstimos de guerra realizadas entre 1942 e 1945 e, no final da guerra, 85 milhões de americanos haviam comprado 185,7 bilhões de dólares em títulos. O público poderia comprar um título de guerra de US \$ 25 por US \$ 18,75, que seria usado para ajudar a pagar as despesas militares. O título de guerra poderia ser resgatado 10 anos após a compra pelo valor total de US \$ 25. A guerra na Europa terminou em 8 de maio de 1945 e a guerra no Japão em 2 de setembro de 1945.

Disponível em: <<https://collections.ushmm.org/search/catalog/irn520954>>. Acesso em 14 de jul. de 2020.

Com uma pequena análise da icônica imagem, nota-se seis soldados levantando um pesado tubo de ferro que faz as vezes de mastro para a bandeira dos EUA, presa na extremidade. A bandeira é o emblema da nação e, também nesse momento, simbolismo da conquista daquele território onde está sendo erguida, significando que os Estados Unidos estão conquistando vitórias nas batalhas por meio de seus exércitos. Os seis fuzileiros, por sua vez, representam o esforço em conjunto e o sacrifício pela pátria, ao se unirem naquela tarefa que dá o aspecto de conquista, pois estão erguendo o símbolo maior do país que está dependendo deles.

Na foto da propaganda do 7º Empréstimo de Guerra está escrito NOW ALL TOGETHER. Esse ‘agora todos juntos’, que o *slogan* indica, é para chamar as pessoas, de uma forma geral, ao compromisso com o empréstimo de guerra em questão; para convencê-las de que precisam fazer parte da conjuntura da Segunda Guerra juntando-se aos empenhos para trazer a vitória, como os soldados que levantaram a bandeira.

A intenção da propaganda, portanto, é comunicar que o país está dependendo do envolvimento de todo o seu povo para participar da guerra pelo expediente financeiro comprando bônus, porque só assim, a exemplo da conquista dos fuzileiros, a nação venceria. Parece até que os EUA estão a lutar solitários na guerra mundial, e se vencer, será o herói salvador do mundo.

Ao tratar de questões de força imperialista, Said (1990) coloca, dentre outras nações, os Estados Unidos para dizer que são poderes imperiais, e suas sociedades políticas transmitem às suas sociedades civis um sentimento de urgência, como se fosse uma infusão política direta, onde e quando quer que questões relativas aos seus interesses imperiais estejam em jogo (p. 22, 23). E nada mais do que uma guerra mundial para servir de motivo para a defesa de seu poder que está ameaçado. E a propaganda para venda de títulos de guerra é uma oportunidade para transmitir à sociedade essa sensação de urgência, pois o interesse pela vitória corresponde à busca da paz pela derrota dos inimigos, visto que estes constituem perigo real ao avanço e consolidação da política estadunidense sobre os territórios e mercados mundiais.

O que está por trás da propaganda acompanhada no filme, no entanto, não é tão nobre assim para a realidade daqueles fuzileiros. Em uma sequência de *flashback*, em pleno oceano, um soldado cai de um dos navios da Marinha a caminho da ilha. Outro afirma que os navios não vão parar por aquele homem. Outro lamenta: “*E ainda dizem que ninguém fica pra trás...*”, remetendo a uma corriqueira expressão dos fuzileiros, que estava sendo desconstruída ali. Essa cena tem razão de estar na narrativa, pois tem o propósito de mostrar que os soldados

são como munições para as armas, materiais eventualmente descartáveis para as forças militares que estão com e pelo governo, e não pelos soldados, estes vistos como os instrumentos, parte das armas para ganhar uma guerra. (O filme *Full Metal Jacket* (1987), de Stanley Kubrick, por exemplo, trabalha essa perda da identidade do homem em relação ao sistema militar, com a cena inicial do corte de cabelo padrão e sem cerimônia por que passam os jovens que são alistados, significando uma passagem da vida civil para a militar, padronizada para todos. Suas subjetividades são negadas, até reprimidas rigidamente.)

Voltando ao entrevistado: *“Todos que viam a foto achavam que a bandeira significava vitória. Era só o que queriam saber: vitória. Poucas semanas depois da foto, metade dos homens nela estavam mortos. Mas de algum modo, estar nela teve um significado. Olhando para ela dava para acreditar que o sacrifício não havia sido em vão”*.

Apesar da exploração dos soldados, a foto traz o momento épico que mostra a capacidade humana na união por um propósito. Eles, de fato, foram o destaque, ainda que compulsoriamente, por se tratar de uma guerra. Foi uma união forçosa dos milhares na condição de liderados enviados pelos líderes. De qualquer lado, seja por qualquer que seja a motivação de luta, foi um movimento de proporções mundiais, fruto das estratégias bélicas entre diferentes lideranças nacionais.

Cada homem naquelas indumentárias militares vivia sua vida até ser convocado e somado a outros para constituir milhares. Esses seis homens da bandeira, por exemplo, poderiam ser quaisquer outros daquela batalha e, sendo assim, representam a todos eles que estavam juntos naquele propósito a partir da premente situação de batalha entre lideranças de governos ansiando por poder em todo o mundo. Mas não foi uma luta comprada pelos soldados, foram colocados nela.

Esses esforços envolvendo milhões debaixo de autoridade são, infelizmente, usados somente em caso de guerras, em que sempre milhares de vidas são ceifadas. Não há na História união nessas proporções em prol de causas que envolvessem a humanidade de forma harmônica.

O Governo estava promovendo a campanha dos bônus para arrecadar valores e financiar os EUA para vencer a Guerra. Tinham que levantar 14 bilhões de dólares. Esse contexto cercado a estratégia pode ser observado à luz dos bastidores da campanha, a partir do que se fala aos soldados. Só para introduzir a questão, a linguista Mussalin (2001), por exemplo, escreve: “como a ideologia deve ser estudada em sua materialidade, a linguagem se apresenta como o lugar privilegiado em que a ideologia se materializa” (p. 104). E essa ideologia emana do personagem do Sr. Gurber, do Departamento do Tesouro (fotos 12 e 13).



Fotos 12 e 13 – cenas com o responsável pela campanha para compra de títulos de guerra

O personagem é a personificação da ideologia do poder estadunidense, o que pode ser percebido pelos destaques de alguns trechos da fala dele enquanto conversa com os três jovens:

SR. GURBER: *Temos muito dinheiro pra levantar, e não muito tempo...*

Na discussão quanto a quem estava e quem não estava na foto tirada, ele continua: *“Quer saber, eu nem ligo. Vocês estão na foto e fincaram a bandeira. É a história que estamos vendendo, garotos!”*.

Então, era uma propaganda que tinha como produto “vender” a certeza da vitória. O que interessava era convencer a população de ajudar financeiramente o Governo porque os EUA tinham de ser o herói responsável pela vitória.

Em outro trecho mais adiante, continua: *“As pessoas nas esquinas, elas viram essa foto e tiveram esperança... Ela (a foto) diz que nós podemos ganhar essa guerra, que nós vamos ganhar. Só precisamos que nos ajudem mais”*.

Esse trecho é marcado pelo pronome *nós*, presente algumas vezes, significando que se trata somente dos Estados Unidos e não dos Aliados. Afinal, era a bandeira dos EUA que estava na foto. Com toda a propaganda da turnê, parece que os Estados Unidos eram o herói da história que iria vencer sozinho a 2ª Guerra. E com as duas bombas que mataram centenas de milhares de civis se tornou o anti-herói que não queria ser e, portanto, não parecia na propaganda, e trouxe a vitória que tanto queria, infundindo tamanho terror no mundo com aquelas armas nucleares. Essa, sim, foi sua maior propaganda de exercício de poder, mandando um sonoro recado a todos os seus inimigos no mundo sobre quem realmente teria o poder.

Com relação ao pós-guerra, o sociólogo Carlos Martins já escreveu que “o amadurecimento das forças econômicas e militares por parte dos Estados Unidos, assim como a destruição infligida aos seus rivais na guerra, possibilitaram a sua emergência como grande potência do mundo capitalista” (Martins, 1994, p. 83). A todo custo, tanto financeiro quanto de milhares de seus soldados, bem como das já mencionadas vidas de civis japoneses, os EUA conseguiram o que queriam no cenário mundial.

De volta à narrativa, em outro momento, antes de mais um evento, o Sr. Gurber diz: “*Sorriam, meninos. Façam o dinheiro deles valer*”. Em outra cena, nos preparativos de outro espetáculo, propõe: “*Finjam que os outros três estão com vocês*”. Diante disso, ele mostra desinteresse pelos soldados na foto que haviam morrido durante os confrontos. Está mais preocupado com a propaganda, com o capital que poderiam auferir.

Em seguida, eles são levados ao presidente Harry Truman (David Patrick Kelly) (foto 14), que elogia o soldado Ira Heyes por ser indígena:



Foto 14– cena dos três soldados com o presidente.



Foto 15-fotografia do real encontro com Truman.

PRESIDENTE: *Ira, você é da Reserva Gila River, no Arizona, não é mesmo? E sendo indígena, é mais americano do que todos nós aqui. Seu povo deve estar orgulhoso de te ver fardado.*

Esse momento da narrativa tem o propósito de destacar a importância de o soldado Ira ser índio. Quando o personagem do presidente afirma sobre Ira ser mais americano do que os outros presentes, é no sentido de que seu povo é nativo dali e está há muito mais tempo no país do que os colonizadores. O índio, na verdade, está lutando por um país cuja história em relação aos indígenas não é de respeito e consideração, mas de expropriação de terras, extermínios, preconceito e racismo, como continuará a ser mostrado.

A situação do índio pode ser bem exemplificada por Peter La Farge, cantor nova-iorquino que compôs a canção intitulada *The Ballada of Ira Heyes*, de 1962, sobre a história real deste soldado que lutou pelos EUA e morreu jogado ao chão, não na guerra, mas como um estrangeiro na própria terra. Com alguns trechos retirados por objetividade, eis a letra da música, em tradução livre:

*Chame-o de bêbado Ira Hayes
Ele não responderá mais
Nem o índio que bebe uísque
Nem o fuzileiro que foi para a guerra*

*Reúna pessoas ao meu redor e uma história vou contar
Sobre um jovem índio corajoso que você deve se lembrar
Da tribo dos índios Pima
Um grupo orgulhoso e nobre
Que cultivou o vale de Phoenix na terra do Arizona*

*Descendo as valas por mil anos
Aquelas águas espumantes correram
Até que o homem branco roubou os direitos da água
E a água corrente silenciou*

*Agora, o povo de Ira estava com fome
E suas terras cultivavam ervas daninhas
Mas quando a guerra veio, ele se ofereceu
E esqueceu a ganância do homem branco*

*Bem, eles começaram na colina de Iwo Jima,
(...)
E quando a luta acabou
E a bandeira foi levantada
Entre os homens que a sustentavam
Estava o índio, Ira Hayes*

*Ira Hayes voltou um herói
Comemorado por esta terra
Ele foi reconhecido, falado e honrado
Todos apertaram sua mão*

*Mas ele era apenas um índio Pima
Sem água, sem plantações, sem chance
Em casa ninguém se importava com o que Ira tinha feito
(...)*

*Então Ira começou a beber muito
A prisão muitas vezes foi sua casa
Eles o deixavam levantar a bandeira lá e baixá-la
Como se você jogasse um osso para um cão*

*Ele morreu bêbado, cedo certa manhã
Sozinho nesta terra que ele lutou para salvar
Duas polegadas de água em uma vala solitária
Foi o túmulo para Ira Hayes.*

A frase do presidente terminando aquela reunião com os três fuzileiros é um trocadilho espirituoso, mas que resume bem a realidade deles: “*Vocês lutaram por um monte no Pacífico, agora precisam lutar por um monte de dinheiro*”.

Em outra cena adiante, que se passa na rua, à noite, ele está revoltado por ter sido vítima de racismo ao não ser servido em um restaurante, por ser índio, conforme regras do estabelecimento. Na mesma sequência, um policial reclama preconceituosamente (“*Tinha que ser índio...*”) e um oficial superior vê Ira embriagado após um evento e exclama: “*Ele está bêbado. Malditos índios!*”. Fica evidente a carga de diferenciação por parte dos homens brancos com relação a ele e, por extensão, aos indígenas. Com isso, diretor e roteiristas desta

obra cinematográfica registram o que se dá na realidade cultural no país em seus diferentes segmentos sociais.

Ira estava a serviço dos EUA, arriscando a vida em uma guerra por um país em que o tratamento preconceituoso se mostra corriqueiro por parte de muitas pessoas como ele e seu povo. E agora de volta, continuava a sofrer o preconceito dos que deveriam, no mínimo, respeitá-lo. O que havia, no entanto, como cópia da realidade para a ficção, era uma distância entre o discurso político e a realidade enfrentada por ele e seu povo. Os índios foram os primeiros habitantes em tempos passados, mas os invasores, ao longo dos anos, por conquista de territórios, matavam milhares, os afastavam e os desonravam. Conforme os historiadores Santos e Silva (2015): “Poder-se-ia argumentar que, por ocasião da conquista das Américas, morreram aproximadamente 450 milhões de indígenas” (p. 137). Esse tempo passou, mas o tratamento preconceituoso continua, visto que a mentalidade do espírito colonizador vem passando por meio de uma má cultura de legados racistas perpetuados por costumes negativos de pessoas que reproduzem essa má tradição através dos tempos.

Na realidade do soldado Ira, que extrapola a ficção, ele teve trauma psicológico depois da guerra acabar. Vivenciou os horrores da guerra, vários amigos seus morreram naquelas semanas de combate e entregou-se ao alcoolismo. Em vez de o ajudarem, o mandaram de volta ao campo de batalha. Em conversa de despedida com seu superior, Ira lhe declara: *“Eu sei que é uma coisa boa levantar esse dinheiro porque precisamos, mas eu não aguento ser chamado de herói. Eu só tentei não ser atingido... Algumas coisas que eu vi, coisas que eu fiz não são motivo de orgulho... o Mike era um herói. Foi o melhor fuzileiro que eu conheci”*.

Percebe-se, dessa maneira, em seu enunciado, a disparidade entre o que se faz na propaganda para o público e o que se vive na batalha. Portanto, a áurea, os sorrisos, os fogos de artifício, as músicas, gente batendo palmas, apertos de mão nos vários estados do país pelos quais passaram, tudo contrasta grandemente com as imagens de desonra da guerra, feitas de tristeza, explosões, o barulho ensurdecedor das bombas e dos tiros, e homens mortos ou agonizando.

Na cena da reunião do congresso nacional de índios americanos, Ira, como orador, profere um pequeno discurso para uma plateia de homens indígenas (fotos 16 e 17).

IRA: *Por causa da guerra, os homens brancos vão entender muito mais os indígenas. E esse mundo vai ser melhor.*

O próprio semblante dos presentes naquele congresso não revela confiança nesse desejo que as palavras de Ira pretendem. São rostos graves, sem ânimo.



Fotos 16 e 17 – cenas do discurso no Congresso de Indígenas Americanos.

A voz do narrador (agora James Bradley) entrecorta e emenda o discurso: “*Mas a vida tinha outros planos pra ele*”.

Segue uma cena em que Ira está em um campo para plantação cultivando a terra ainda vazia, debaixo de sol, com mais gente do seu povo, até que um carro para na rua e sai de dentro uma típica família branca, o homem perguntando se ele era o herói, ao que Ira, em silêncio, tira do bolso um lenço de bandeira dos EUA e lhe mostra para comprovar (fotos 18 e 19). O momento é acompanhado de uma música melancólica.



Fotos 18 e 19 – Ira Heyes trabalhando em um campo de plantação.

Como o cinema é audiovisual (vídeo + som), temos, na construção dessa sequência, a combinação do plano aberto do campo com Ira e outros índios, acrescentando-se a isso a melodia triste, conferindo à cena uma atmosfera desalentadora para a situação do protagonista. Esta sequência da história é uma metáfora do povo indígena naquele país. Acerca disso, explica Santos (2011):

A Metáfora se constitui em eventos que dialogam com sentidos mais gerais, fazem uma analogia com essas ideias por meio de fatos/ação, isto é, os planos ilustram, flertam, insinuam ou sugerem algo que é abstrato, impalpável, mas que pelas imagens e sua sequência conseguem se relacionar com estas (p.16).

Ele lutou pela terra natal que se tornou estranha, pois ele e seus antepassados foram profundamente afetados pela tomada de suas terras e afastados devido à colonização. Com relação aos conquistadores da América, nas abordagens de Said (1995), ele considera que tudo na história humana tem suas raízes na terra, significando que pensaram em ter mais territórios, e, portanto, precisaram fazer algo em relação aos habitantes nativos. Assim, num nível muito básico, o imperialismo significa pensar, colonizar, controlar terras que não são suas, que são possuídas e habitadas por outros. Terras que atraem algumas pessoas e muitas vezes trazem uma miséria indescritível para outras (p.26).

Agora, o índio Ira estava esquecido em um campo tentando ganhar a vida, junto com os do seu povo, sem a dignidade e a honra que esperava do país ao qual ajudou a preservar o modo de vida. Ele, sim foi lutar por honra, como pretende seu discurso, mas não a conquistou. Ao que se constata, o governo não honrou aquele que, por um tempo, foi chamado de herói.

Quanto ao soldado Rene Gagnon, passou o resto da vida em subempregos depois da guerra, como o narrador diz: *“Mas ele era um herói de ontem. Ele até tentou emprego na polícia local. Disseram que não era qualificado”*. É irônico. Para lutar numa guerra mundial, sujeito a explosão de bombas, alvo de aviões de combate e tiros de metralhadoras ele estava qualificado, mas para ser policial em uma pequena cidade não servia.

E no final das contas, os líderes da nação continuarão a exercer o domínio e a força enquanto seguem as demandas do povo por trabalho, como no caso de Rene Gagnon, e por justiça, como no caso do índio Ira Heyes. Mas os governantes chamarão milhares do povo para o sacrifício se precisarem quando houver uma guerra. E no contexto desse filme e da realidade, os EUA precisaram também financeiramente do seu povo, pois o país estava prejudicado na sua economia e teve que vender bônus de guerra.

O Governo, no que concerne aos seus próprios objetivos quanto à guerra, aproveitou a fama da foto em relação àqueles três homens, não tendo o devido cuidado no tratamento que eles mereciam pelo sacrifício em que se empenharam na ilha e no contexto da Guerra. O recado subliminar do governo é viver como puder sem o apoio dele diante do sacrifício dos seus soldados. Parece que a palavra “desamparo” reflete bem o que a narrativa procura transmitir.

Eles foram os explorados, tanto na guerra quanto na propaganda. Foram vistos como peças em um jogo de tabuleiro, que foram usadas até a hora de ser dispensadas. A glória dos soldados na foto está no que fizeram, como se sacrificaram, apesar dos bastidores revelarem a

desonra da resposta do governo representante da pátria pela qual os soldados enfrentaram a morte.

Aquela foto do levantamento da bandeira pode funcionar como uma prova de que mesmo segmentos populares com propósitos, sejam eles indígenas ou outros quaisquer, dependendo da motivação e envolvimento, podem ser eficientes em suas ações, não pela guerra, mas por mecanismos de transformações de abrangências mais nobres. E se na guerra fizeram isso contra regimes de proporções globais, muito podem igualmente fazer dentro de seus territórios contra injustiças sociais que se reproduzem com o poder disponível.



<https://cineplayers.com/sites/default/files/posters/2020/05/rules.jpg>

3.2 LENTES DO ESTEREÓTIPO NO FILME REGRAS DO JOGO

A obra cinematográfica a ser analisada é um bom exemplo de construção de personagens e narrativa que, por um lado, criam a figura do “herói americano” e, por outro, mostram uma visão deturpada do estrangeiro, no caso, os árabes.

O filme *Regras do Jogo* (*Rules of Engagement*, 2000⁴), com roteiro de Stephen Gaghan, dirigido por William Friedkin (o mesmo diretor de *O Exorcista*, de 1973), é um drama de guerra ficcional cujo desenvolvimento se dá em um processo de julgamento de um coronel dos fuzileiros dos EUA em uma instituição militar, por causa de sua liderança nas mortes de civis em um país árabe.

No início, em forma de abertura para apresentar os protagonistas, dois grupos de fuzileiros, o primeiro comandado pelo tenente Heyes Hodges (Tommy Lee Jones) e o segundo grupo comandado por Terry Childers (Samuel L. Jackson), estão na selva de Ca Lu, em plena Guerra do Vietnã, no ano de 1968. Os inimigos norte-vietnamitas estão de tocaia, mas os soldados do pelotão de Childers conseguem alvejar alguns e tomar a situação, também capturando o oficial Bihn Le Cao (Baoan Coleman), comandante deles.

Afastado dali, o outro pelotão de fuzileiros é cercado e atingido nos tiroteios. O tenente Childers ameaça o oficial no comando do pelotão norte-vietnamita para este ordenar, via rádio, aos seus soldados se afastarem. Para forçá-lo, Childers atira na cabeça de um soldado inimigo rendido (foto 1) e, depois, aponta sua pistola para a cabeça do oficial inimigo para que cumpra a ordem (foto 2).



Foto 1. Tenente Childers prestes a atirar no soldado vietnamita.

Foto 2. Childers ameaça o comandante inimigo.

E assim, apesar da estratégia cruel, consegue salvar o parceiro Hodges, o único do próprio pelotão a sobreviver. (Mais tarde, a narrativa apresenta um *flashback* no qual Childers permite ao comandante Bihn ir embora, em um gesto de compaixão pelo inimigo asiático.) De qualquer forma, esse episódio é usado com o intuito de suscitar dúvidas no espectador quanto

⁴ *Regras do jogo* – bilheteria mundial \$ 71.732.303 conforme

https://www.boxofficemojo.com/title/tt0160797/?ref=bo_se_r_1. Acesso em 02 fev 2021.

a sua conduta moral durante os lances que sucederão a narrativa no caso principal que ainda será apresentado mais adiante.

A sequência anterior foi uma inserção subjetiva (como classificaria o crítico de cinema Christian Metz), pois se segue uma cena de Hodges no campo militar Camp Lejeune, Carolina do Norte, 28 anos depois, tendo essas lembranças, prestes a comemorar sua aposentadoria com colegas de farda, sendo que passaria a dar aulas em um instituto militar. Na ativa, seu amigo, coronel Childers, fica encarregado de liderar a 24ª unidade Expedicionária do corpo de fuzileiros, em operações especiais.

Logo se passa à sequência que levará ao ponto de conflito da história. Childers está em um navio da Marinha dos Estados Unidos, no oceano Índico, prestes a comandar uma missão (fotos 3 e 4).



Foto 3. Navio militar dos EUA é base dos fuzileiros navais. Foto 4. Planejamento de operação a deflagrar-se no Iêmen.

A imagem revela um pouco da sequência que tem um tom de superioridade a partir desses representativos da presença do poderio militar dos Estados Unidos mostrado na sua intervenção naquela parte do mundo. Primeiramente, o plano geral do foto 3 mostra o navio da Marinha dos EUA com sua imponência transmitindo uma imagem de domínio naquelas águas estrangeiras, no Oceano Índico. A foto 4 é sobre a sequência no interior do navio, onde um oficial militar aponta o Iêmen no mapa para o coronel Childers, explicando sobre uma ocorrência na embaixada dos Estados Unidos. No contexto desse apontar de dedo, temos representado este país por meio de sua força militar que irá fazer uma intervenção com ares de guerra naquela região árabe. A presença estadunidense no oceano, agora vai se estender para a terra, em uma demonstração de aumento da área de atuação, não sem antes tomar o espaço aéreo deles com vários helicópteros cruzando os céus até a capital.

A embaixada, situada em Sanaã, está pressionada por manifestantes da população civil, muitos vandalizando o prédio e tentando invadi-lo. O coronel Childers, então, é destacado para, se necessário, proceder à retirada do embaixador Mourain (Ben Kingsley) com sua família. O oficial e sua equipe vão nos helicópteros até o local.

A sequência dos conflitos tem como palco a embaixada lotada em um antigo palácio árabe do século V. A situação parece apontar para uma afronta aos iemenitas, isto é, o

funcionamento de um território dos Estados Unidos da América em uma construção árabe antiga. As cenas mostram bandeiras e faixas, centenas de pessoas gritando frases de ordem (foto 5). Homens pegam em pedras e outros atiram coquetéis molotov contra o prédio (foto 6). Enquadramentos e movimentos de câmera são usados para registrar a presença, em especial, de homens, mulheres e crianças direcionando raiva contra os que ocupam aquela construção.



Foto 5. Manifestantes com bandeiras e faixas.



Foto 6. Ataque dos revoltosos à embaixada.

Até agora, a história não apresenta uma justificativa para essa revolta do povo. Fica sugerido ao espectador que são atos comuns àquele povo essas práticas, para se fazer ouvido, como se essa manifestação fosse um exemplo de como são os movimentos sociais ali praticados.

As aeronaves são recebidas com disparos de metralhadoras de atiradores árabes posicionados em um terraço do outro lado da rua. Eles estão ao lado de mulheres que carregam crianças no colo, estratégia para desestimular tiros dos fuzileiros (fotos 7 e 8).



Foto 7. Árabe dispara contra os militares.

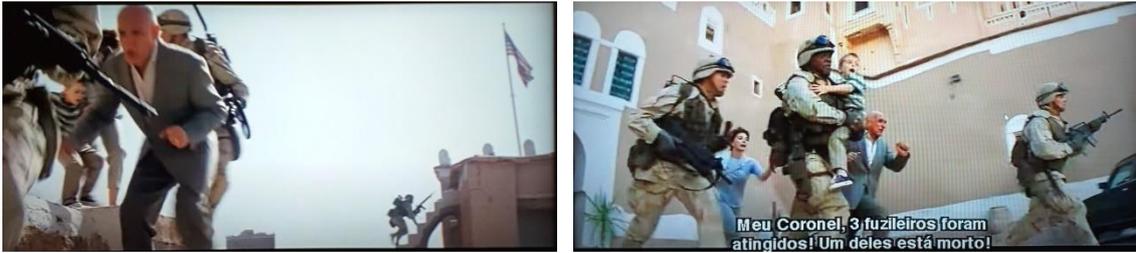


Foto 8. Fuzileiros no alto da embaixada sob disparos inimigos.

Essa imagem do personagem árabe atirando ao lado da mulher com o filho tem o efeito de sentido de gerar no espectador a impressão de um estratagema covarde daqueles homens, por colocarem a vida de suas mulheres e crianças em perigo, servindo como proteção para eles. Por conseguinte, a certeza de que os fuzileiros não atirariam confere a estes a figura do bom caráter, de homens com o compromisso de preservar a vida de mulheres e crianças.

Os árabes dos protestos, ao contrário, demonstram não possuir tal virtude, pois parecem ter o desejo de matar uma família, já que no prédio estão o embaixador com a Sra. Mourain (Anne Archer) e o pequeno filho Justin (Hayden Tank).

Durante os tiroteios que se seguem, três fuzileiros são alvejados, mas o embaixador e família conseguem ser retirados do prédio pelo grupamento (fotos 9 e 10).



Fotos 9 e 10. Embaixador e família retirados da embaixada pelo coronel Childers e seus homens.

Note-se, na foto 9, ao fundo e à direita, a bandeira dos Estados Unidos como um elemento enquadrado propositalmente na cena em que a família Mourain é retirada da embaixada, para fazer parte desse plano fílmico, já adiantando sua importância para outra cena a seguir em que ela será objeto de destaque. Na foto 10, o coronel Childers carrega a criança, o que conta para sua imagem heroica diante do espectador, de modo a este simpatizar com a figura do protagonista ao longo de seu arco narrativo, pois o oficial estará solitário sofrendo um processo de julgamento no tribunal militar.

Após a família ser deixada no helicóptero, temos uma ocorrência inusitada, entretanto, criada para evidenciar um feito do coronel. Ele retorna, em meio ao tiroteio, para pegar a bandeira dos EUA hasteada no mastro, bem no alto do prédio. Uma vez ali, juntamente com outros membros da sua equipe, é alvo dos atiradores iemenitas do outro lado da rua, com disparos contra eles e a bandeira, pois se veem buracos de projétil nela (fotos 11 e 12).



Foto 11. Árabe dá tiros na bandeira dos EUA.



Foto 12 - O coronel e o grupo retirando a bandeira.

Essa imagem do fotograma 11, do árabe atirando contra a bandeira, é bem simbólica, comunicando-se metaforicamente com o espectador mediante dois elementos mostrados na imagem (árabe com metralhadora e bandeira).

A significação da cena em questão se dá no sentido de que os EUA estão sendo alvo do ódio dos árabes ali representados, que atiram contra o emblema daquele país e, simbolicamente, contra tudo o que ele representa. Nesse jogo de imagem e representação, linguisticamente falando, nas palavras do crítico de cinema Christian Metz, “no cinema, o significante é uma imagem, o significado é o que representa a imagem” (Metz, 1972, p. 80). Nesse caso, aquela bandeira é a imagem representativa de uma nação, sugere o patriotismo de seus cidadãos, de sua cultura, seus valores, os quais estão sendo atacados ali, naquele

momento, por um povo tido como inimigo e terrorista. Podemos dizer que se trata de uma mensagem subliminar que, mais uma vez, reforça o estereótipo do árabe malvado no cinema.

Por fim, Childers consegue tirar a bandeira, vai entregá-la ao embaixador, presta continência para fechar a cena heroica e, finalmente, o Sr. Mourain é retirado com esposa e filho pelo helicóptero. Essa decisão do protagonista é digna de menção, pois busca destacar um sentimento de heroísmo no fato de pôr em risco a própria vida pelo símbolo do seu país presente ali naquela terra estrangeira. Isso é até exagerado, mas colocado, também, com o propósito de cobrir a figura do coronel com uma áurea representativa do modelo na defesa do que deve significar os EUA para os seus defensores.

A essa altura da história temos, por um lado, seu patriotismo demonstrado nessa ação e, por outro lado, sua moral questionada no começo do filme ao matar o soldado vietnamita. Isso, porém não é tudo. Falta, ainda, um último e primordial elemento que desencadeará o conflito, o qual terá de ser resolvido até o final da trama.

Até aqui, antes mesmo do término do primeiro ato, a conclusão que passa a narrativa é: árabes são maus e americanos são heróis. O roteiro, como pôde ser percebido, constrói uma nítida diferença entre esses dois povos por meio de uma dinâmica de opostos, como vítimas, algozes e libertadores. Mas isso é apenas o começo.

Eis o conflito da narrativa. O coronel volta para comandar a retirada de seus homens, mas os tiros contrários a tornam difícil. A situação torna-se tensa e, após lançar um olhar, do alto da embaixada, na direção da multidão, ele expressa estar vendo algo que parece lhe por em perigo imediato juntamente com seus soldados. Então, ordena-lhes abrir fogo contra os revoltosos, mesmo estando entre eles mulheres, idosos e crianças. O pelotão lhe obedece e segue-se um massivo tiroteio contra a multidão embaixo (foto 13). Após o cessar fogo, dezenas de pessoas jazem mortas (foto 14).



Foto 13. Os fuzileiros atiram contra a multidão. Foto 14. Dezenas de iemenitas mortas na rua.

Para a narrativa, a visão de todos aqueles corpos ao chão mostra ter havido uma ordem de investida desproporcional, um verdadeiro massacre de inocentes. É exatamente essa situação a criadora de todo o drama restante, o qual estabelecerá os desdobramentos da história.

De volta aos Estados Unidos, o ocorrido é notícia nos principais jornais do país e do mundo. A imagem do governo, portanto, está arranhada pelas mortes dos 83 civis e mais de cem gravemente feridos. O Conselheiro de Segurança Nacional Bill Sokal (Bruce Greenwood) foi quem deu a ordem para a realização daquela operação que, para ele, deu errado e refletiria em resultados negativos para si e o Governo. Daí estar interessado em colocar Childers como o exclusivo responsável pelo infortúnio. Para tanto, fica com a única fita recuperada com as imagens gravadas pelas câmaras de vigilância, a qual, de alguma maneira, poderia servir de prova a favor do oficial.

Uma conversa do conselheiro de segurança com um general revela que a crise geradora dos protestos teriam duas possibilidades: na primeira, aquele evento seria corriqueiro e estaria sendo motivado pela presença dos Estados Unidos na região, como no Golfo de Áden. A segunda seria uma conspiração terrorista contra a embaixada. Mas a verdade só será revelada na parte final.

O roteiro do filme não se preocupa em definir uma justificativa de os EUA estarem naquele país antes do conflito. Ele simplesmente está lá. Fica aparentemente entendido que a Marinha do Tio Sam tem o poder e a liberdade de locomoção e permanência nessas regiões, como em qualquer outra. Não há qualquer tentativa de equilíbrio das relações políticas com o mundo árabe. Caberia explicar ao telespectador um plausível motivo de uma potente força militar como a dos EUA estar marcando território naquelas águas internacionais. Isso, porém, mostra-se irrelevante para os interesses da construção da narrativa, quando o que mais parece interessar é destacar a imagem daquele povo como revoltoso e dado a barbaridades, sem precisar de grandes motivos para isso. Se o caso fosse contrário, isto é, se forças militares árabes fizessem o mesmo em território estadunidense em terra e ar, isso seria visto como o ápice do absurdo, uma vez que a imagem do árabe está já muito desgastada pelo cinema hollywoodiano. Bem afirmou o doutor em História Gerson Fraga:

Uma simples “arqueologia” dos vilões no cinema norte-americano (que passam de indígena a comunistas russos ou alemães orientais, chegando no presente aos terroristas árabes ou muçulmanos em geral) é elucidativa neste aspecto, muito nos dizendo também quanto às possibilidades do cinema na propaganda política (FRAGA, 2016, p. 37-38).

O coronel Childers, então, vai sofrer um processo de julgamento, acusado de assassinato, além de conduta indigna e perturbação da ordem pública. Para sua defesa, ele vai até seu amigo de guerra Hodges, agora advogado fuzileiro, e pede que seja seu defensor no tribunal militar. Após alguma relutância, aceita e vai pedir a um general a concessão para ir ao Iêmen em busca de fatos, testemunhas e possíveis imagens para usar na defesa.

Um advogado de acusação no Conselho de Guerra, major Mark Biggs (Guy Pearce), é apresentado na história. Quando fala a respeito do acusado, usa palavras de demonstração de muito respeito, referindo-o como um homem muitas vezes condecorado ao longo de 30 anos de caserna, citando medalhas como a Cruz Naval e a Estrela de Prata. Em outro momento, diz que o oficial é o supracitado dos guerreiros e serviu dignamente à pátria. Esse advogado demonstra querer somente fazer justiça em sua demanda de acusação, sem interesses desonestos. Até evita que o réu seja acusado de modo a poder pegar pena de morte. Esse reforço na construção da imagem do protagonista, sobretudo pela boca da acusação, traz pontos a favor dele diante da dimensão ficcional, apesar de outra situação depor contra: dois dos seus homens estão listados para afirmar em juízo que não era preciso abrir fogo contra a multidão.

Em uma sequência do protagonista com o seu advogado e amigo Heyes Hodges a respeito do julgamento, Childers afirma: *Quando fiz 18 anos, alistei-me no Corpo de Fuzileiros. Pedi para ser integrado na Infantaria, pedi para ir ao Vietnã. Eu vivo para o privilégio de comandar tropas, e acho que é a maior honra que um americano pode ter.*

É digno de análise esse enunciado do coronel, pois a positividade acerca da sua índole é apresentada a partir do que ele conta a respeito de si. Até pela posição ocupada, ele passa a imagem de alguém bem convicto de seus deveres para com sua Instituição e o país, e isso pode ser percebido em seu discurso que, embora breve, é carregado de consistência, podendo ser analisado à luz de marcas denotadoras de compromisso patriótico presentes nos verbos com a desinência na primeira pessoa, como *fiz, alistei-me, pedi, vivo, acho*.

Ele começa lembrando que, *quando fez dezoito anos, alistou-se*. Com esse trecho, localiza-se no tempo com a idade para o seu alistamento voluntário nas forças armadas. Isto indica a sua dedicação aos Estados Unidos colocando sua juventude em prontidão a serviço de seu país. O fato de *ter-se alistado no corpo de fuzileiros* representa o seu envolvimento para literalmente lutar por sua nação por meio da força militar, da participação em guerras. Ainda mais, *pediu para ser integrado à infantaria*, um braço militar com soldados treinados para a guerra em qualquer tipo de região e na linha de frente do combate. Esse ramo das forças armadas ao qual pertence o protagonista nessa dimensão ficcional é algo extremo através do qual um soldado voluntário sabe que vai expor-se ao perigo em nome da proteção da pátria.

A declaração de seu patriotismo ganha o ápice ao revelar ter *pedido para ir ao Vietnã*, palco da mais longa, famosa e desastrosa guerra enfrentada pelos EUA, a qual não venceu. Se ele “pediu” é porque o personagem acreditava na intervenção estadunidense

naquela batalha (como continuava a acreditar trinta anos depois), conforme orgulhosamente se refere.

Interessante essa revisita àquela guerra na Ásia, pois parece que certos produtores e diretores do Cinema dos Estados Unidos insistem em voltar a essa temática para transmitir a ideia de que o país teve êxito no Vietnã, que conquistaram preeminência durante as duas décadas de combate. (É conveniente fazer um parêntese para lembrar um filme de 2017. Em *Kong, a Ilha da Caveira*⁵, um coronel (personagem do ator Samuel L. Jackson), antes de embarcar no navio para a ilha, tem uma conversa com uma fotógrafa. Ele culpa os repórteres pelos resultados negativos quanto ao apoio dos cidadãos no tocante aos militares na guerra do Vietnã. Ela responde que não foi por culpa de pessoas desarmadas (os fotógrafos) que eles perderam a guerra. Ao que ele responde: *Não perdemos a guerra, nós abandonamos*. Assim, novamente ao mencionar aquele combate em um filme, muitos anos mais tarde, o cinema hollywoodiano tenta reforçar que o governo e as suas forças armadas não perderam, mas foram impedidos de ganhar).

É algo realmente contraditório, pois se pega, da história, um grande trauma que, com certeza o foi para a nação, e insiste-se em tocar mais uma vez nessa guerra, passando por cima do terror e vergonha política e militar, para reforçar, pelo Cinema, a imagem dos EUA como o gigante não vencido.

A parte final do discurso de Childers possui um tom solene e ressalta sua ideologia de *viver para o privilégio de comandar tropas*. Sua fala o idealiza como um tipo de herói, de um comandante pronto a defender, com estratégias e armas, a nação e o que ela representa. Seu modo de vida é viver para servir nas forças armadas dos Estados Unidos. E quando diz ser isso *a maior honra para um americano* (não usa simplesmente a palavra *homem*, mas *americano*), chama a atenção para o orgulho nacional de um cidadão como ele poder liderar fuzileiros em operações internacionais que levem os EUA à vitória em qualquer parte do mundo.

O sentido transmitido em seu discurso é um forte senso de dever para com o país. Visivelmente, ele chama a responsabilidade para si sobre o ter ordenado os tiros na multidão iemenita. E parece consciente de, com sua atitude, ter tomado a decisão correta.

Com a breve história contada pelo protagonista aliada à admiração nas palavras do Major Biggs, além da atuação heroica em resgatar a bandeira, a narrativa vem gerando no espectador uma cumplicidade com o personagem, de modo a haver confiança e aceitação.

⁵ Kong – A ilha da caveira (2017). Direção: Jordan Vogt-Roberts. Roteiro: Dan Gilroy, Max Borenstein e Derek Connolly. Estados Unidos: Legendary Pictures.

Afinal, faz parte da escrita da história criar essa conexão de modo a perdurar toda a trama ou até haver um ponto de virada que possa quebrar essa relação.

Hodges vai ao Iêmen investigar a embaixada. Ao entrar nesta, há sinais de vandalismo por toda parte (foto 15), inclusive acha uma bandeira do seu país rasgada (foto 16).



Foto 15. Embaixada após fim da invasão pela multidão. Foto 16. Hodges segura uma bandeira dos EUA rasgada.

Mais uma vez a flâmula nacional aparece em cena, agora rasgada, no escritório do embaixador, reiterando a ideia do sentimento de ódio aos EUA, o que estará pairando no ar enquanto a investigação avança. Dentro de uma gaveta da mesa do embaixador, ele vê uma fita K7 e a recolhe (foto 17). Do terraço do prédio, avista, lá embaixo, uma garotinha que se sustenta por duas muletas por estar sem uma das pernas, por causa dos tiros dos fuzileiros. (foto 18). Ela o olha por alguns instantes e se retira. A menina e a fita funcionam como um *foreshadowing*⁶ para mais tarde.



Foto 17. Fita K7 com palavras escritas em árabe.

Foto 18. Menina olhando para Hodges.

Para o que se segue, é preciso atentar para o comportamento das pessoas locais com quem Hodges lidará enquanto estiver na região, pois isso tem implicações no entendimento da forma como a narrativa mostra os circunstantes em relação ao ocorrido.

O advogado continua suas averiguações e indaga um oficial militar local, o qual diz não terem encontrado armas entre os manifestantes atingidos (foto 19). Um close de câmera destaca que Hodges vê outra cópia da misteriosa fita K7, na mesa do oficial (foto 20).

⁶ *Foreshadowing* é um recurso narrativo que consiste em por em cena um elemento que voltará a ser utilizado mais tarde, trazendo impacto à trama. Funciona como prenúncio de algo maior.



Foto 19. Hodges indaga oficial sobre o ocorrido.

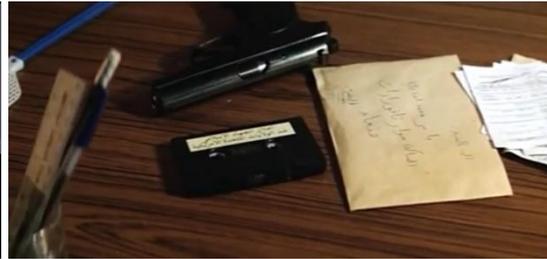


Foto 20. Cópia de fita K7 na mesa do oficial.

Na rua, o advogado é hostilizado por um grupo de homens que o cerca, até ele conseguir afastar-se deles (foto 21). Outra vez a menina aparece em cena, agora caminhando até um local que funciona como socorro médico. Quando ele a encontra ali, ela o chama de assassino, sem ele entender o idioma. Há várias crianças muito feridas se recuperando, mulheres, além de mortos ou morrendo. Um garoto na rua faz um gesto hostil com a mão simulando uma arma a apontar na direção de Hodges (foto 22).



Foto 21. Hodges é hostilizado em uma rua em Sanaã.



Foto 22. Garoto gesticula simulando arma de fogo.

Com o fim do levantamento de informações, volta aos Estados Unidos com a certeza da culpa de seu amigo.

Essa parte da trama é marcada por elementos importantes para ser formada uma ideia da conduta dos habitantes: o oficial árabe em suspeição, os homens na rua cercando Hodges, a garota acusando-o de assassino, além do último menino demonstrando gesto de inimizade. Essas sequências, de outra forma, trazem uma conjuntura formadora da imagem de um povo pobre, sofrido e, agora, atormentado pelas mortes de seus cidadãos inocentes pelo poder de fogo dos Estados Unidos. Se assim fosse, a revolta deles, até aqui, seria justificada. Isso, porém, não se sustentará até o fim.

Continuando a narrativa, o conselheiro de segurança, Sr. Sokal, assiste à fita VHS com gravações externas da embaixada, em que se vê um grupo de árabes atirando com armas de fogo (foto 23). Em conversa com o embaixador, o conselheiro revela que o governo do Iêmen interferiu com manobra desonesta na apuração das provas após as mortes (foto 24). Minutos depois, ele queima a fita na lareira.



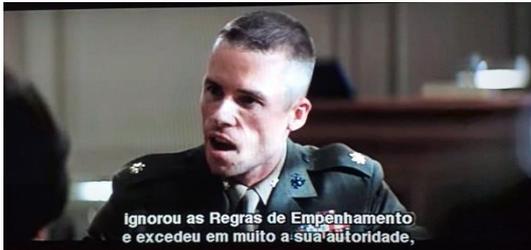
Foto 23. Fita da embaixada mostra homens atirando.



Foto 24. Sokal diz que governo do Iêmen retirou provas.

Como se não bastasse a possibilidade de haver uma conspiração de um grupo terrorista, o roteiro inclui a figura do governo do Iêmen na história, possivelmente agindo em cumplicidade criminosa ligada ao dia dos fatos. Amplia-se, portanto, a situação, e o inimigo, seja ele quem for, adquire status de aliado da política daquele país e ganha aval nacional. Agora, mais do que um aparente ato isolado em Sanaã, a narrativa do filme expõe um sistema maior incluindo os líderes do povo aprovando os atentados.

Segue-se a sequência no tribunal militar, com todas as partes envolvidas, já com a acusação buscando provar que o coronel ignorou as Regras de Empenho (daí o título original do filme em inglês) e excedeu sua autoridade ao dar ordens para seus soldados efetuarem os disparos (fotos 25 e 26).



Fotos 25 e 26. Julgamento do coronel Childers em acusações de crimes de guerra.

A fita de áudio encontrada por Hodges passa a ser usada como evidência para a defesa de Childers. Chega-se, então, a um importante ponto de virada no segundo ato. A pedido da defesa, o doutor Ahmar, médico que atendia feridos no hospital no Iêmen, agora testemunhando no tribunal, traduz o título da fita, escrito em árabe: “*Declaração da Jihad Islâmica contra os Estados Unidos*”. A fita contém o discurso de um possível líder que gravou sua voz e, ao que parece, foram distribuídas várias cassetes pela população, em forma de propaganda de ideologia religiosa e política. O doutor continua a tradução, agora do conteúdo do áudio reproduzido: “*Apelamos a todos os muçulmanos que acreditam em Deus, e que esperam ser recompensados, para que obedeçam ao mandado de Deus: matar americanos e pilhar os seus bens, onde quer que esses americanos se encontrem. Matar americanos e os seus aliados, tanto civis como militares é o dever de todos os muçulmanos capacitados...*”.

A voz no áudio usa duas vezes a palavra *Deus* e igualmente as expressões *todos os muçulmanos* e *matar americanos*, evidenciando os três pontos dessa mensagem: (1) a vontade absoluta do deus do Islã, (2) chamado a todos os muçulmanos e (3) morte aos americanos.

Esse discurso pode ser analisado desmembrando-o em seus pontos nevrálgicos:

“*Apelamos*” está fazendo relação a líderes que falam como porta-vozes do movimento Jihad, um grupo que tem o objetivo de criar uma nação sob seu sistema político-religioso, para isso valendo-se de práticas terroristas, nesse caso, contra os Estados Unidos.

“*A todos os muçulmanos que acreditam em Deus e que esperam ser recompensados*”. Visto ser óbvio um muçulmano crer na divindade, essa condição é colocada com o intento de atrair para debaixo do domínio da Jihad a todos os seguidores da religião do islã conscientes quanto à sua fé e do que esperam alcançar com ela por acreditarem estar fazendo parte de algo maior.

“... *para que obedeçam ao mandado de Deus*”. Uma vez que está declarada a vontade divina na mensagem, isso se torna um preceito incontestável para os seguidores dessa religião. E esse mandado é: “*matar americanos e pilhar os seus bens, onde quer que esses americanos se encontrem*”. Tais imperativos revelam um pretensão ódio árabe contra os Estados Unidos no sentido de atingir os seus cidadãos tanto em seu país como em qualquer outra parte do mundo, ou seja, eles não estarão a salvo em nenhum lugar. Isso foi tentado no ataque à embaixada no Iêmen, no primeiro ato. No entanto, não deixa de haver a mensagem subliminar de que esse risco ultrapassa para a realidade do espectador. Esse princípio se estende aos países que simpatizam com os Estados Unidos, o que pode ser constatado no próximo trecho: “*Matar americanos e os seus aliados, tanto civis como militares*”. Os civis não oferecem perigo, mas a questão não é essa, e sim que devem ser mortos simplesmente por serem da nação em questão, e os demais países aliados devem igualmente ser mortalmente odiados por apoiarem-no política e militarmente.

“*É o dever de todos os muçulmanos capacitados*”. O enunciado conclui com a essência daquela ideologia: se alguém é pertencente à religião criada por Maomé, então tem o dever moral e espiritual de ser inimigo declarado dos Estados Unidos e de quem fizer aliança com ele.

Para quem assiste a essa sequência narrativa do tribunal, estão sendo apresentados elementos reveladores de perigo: a existência da Jihad e dos muçulmanos na vida real. E o filme está unindo os dois como ameaça não somente ao dito país mais poderoso do mundo, como a cada cidadão seu. O fato de a fita estar espalhada por vários lugares denota que a

ideologia presente no discurso estava igualmente difundida como ensinamento por toda aquela terra, o que pôde ser percebido a exemplo dos participantes dos ataques à embaixada.

O discurso construído para o áudio é bem elaborado e objetivo no que tenciona propor essa narrativa ficcional. Nele, a imagem do árabe é formada para a recepção do público com o forte risco dos espectadores terem um conceito (ou pré-conceito) a respeito do árabe e o veja como um potencial assassino.

O perigo de mostrar o estrangeiro dessa forma estereotipada e negativa está em passar a ideia, e internalizá-la no espectador, de que os médio-orientais são assim mesmo, que suas atitudes refletem a sua cultura e o modo como veem a cultura ocidental. Dessa forma, o cinema pode criar um estigma com relação a pessoas, raças, religião, nacionalidade, etc. Quanto à visão do lado estadunidense transmitido na obra, podemos citar o que assevera o filósofo Terry Eagleton escrevendo acerca da ideia de cultura:

(...) não é o conteúdo de tal cultura que interessa mas aquilo que ela representa. E o que representa hoje, entre outras coisas mais positivas, é a defesa de uma certa “civildade” contra novas formas de uma dita barbárie. Todavia, uma vez que estas novas formas de barbárie podem também, paradoxalmente, ser vistas como culturas particulares, a polaridade Cultura contra cultura começa a desenhar-se (Eagleton, 2003, p. 75).

Retornando à narrativa no tribunal, a defesa apresenta relatório do Departamento de Estado sobre o Iêmen. Nos relatos, são lidas algumas ocorrências como: granada lançada para o interior de carro de polícia, sequestro por grupo fundamentalista, granada em banca de jornal e oficial das forças armadas ferido com gravidade por bomba escondida em jumento. Dessa forma, o cenário de eventos envolvendo atentados contra os militares reforça a ideia do cotidiano deles na capital.

Na última e crucial parte do filme, as reminiscências do coronel Childers dos detalhes do conflito inicial dão o *plot twist*⁷ máximo: A sequência de sua lembrança mostra diferentes enquadramentos dentro da multidão de manifestantes, como homens e mulheres atirando com metralhadoras (fotos 27 e 28); depois, um plano conjunto de crianças usando pistolas (foto 29), e, por último, um primeiro plano revelando que aquela garotinha empunhava um revólver e também atirava na direção dos fuzileiros no alto da embaixada (foto 30).

⁷ *Plot twist* é uma alteração decisiva que se dá no decorrer da trama, através de um evento pontual que a leva a desdobramentos diferentes do que se esperava do transcurso normal do enredo, como este vinha sendo desenvolvido.



Fotos 27 e 28. Homens e mulheres com metralhadoras efetuando disparos contra Childers e sua tropa.



Foto 29. Crianças com pistolas.

Foto 30. A menina atira contra os fuzileiros.

Agora temos, finalmente, o ponto alto onde é revelada a ação de toda aquela gente. Através dessa sequência pode-se ter a ideia de como o filme utiliza os momentos do clímax para elevar ao grau máximo a imagem dos moradores à categoria de agentes de um verdadeiro ataque armado.

Aquelas cenas iniciais de protestos na rua, no primeiro ato, aparentavam ser uma revolta de pessoas com faixas, gritos de oposição e pedras, saindo do controle. Essas últimas lembranças de Childers, nesse fim de segundo ato, porém, as colocam como gente extremamente violenta e muito motivada para matar.

As referidas sequências foram habilmente construídas para culminar na dramática revelação final, e agora podem ser coligadas para termos a compreensão do todo que envolveu tanto a ação do coronel como a motivação dos extremistas. Os planos cumpriram bem sua função. De acordo com Santos (2011),

a montagem dos planos é governada por algo de natureza geral que rege a continuidade de uma imagem em relação à outra. A arbitrariedade da montagem ao associar uma imagem à seguinte depende de uma abstração, de um efeito para que essa associação de planos se objetive como um discurso, isto é, o ordenamento das imagens é constituído de razoabilidade que a torna inteligível. Portanto, a montagem tem a natureza de um símbolo (p. 12).

Diante de todos os acontecimentos passados naquela região estrangeira, a cidade parece não ter sentimentos contra o terrorismo, não há personagens que tragam esse equilíbrio, que demonstrem valores humanitários.

A trama foge dos padrões comuns dos filmes de ação/guerra pelo aspecto de não haver um vilão específico. Se a trama fosse concentrada nas ações de líderes e grupos da Jihad Islâmica, teríamos um antagonismo definido. O problema maior no roteiro está em a Jihad ser

só uma voz na fita sem nenhum líder com um rosto na trama. A personificação do inimigo, portanto, fica por conta das centenas de rostos de mulheres, crianças, idosos e demais homens presentes nos protestos do início da narrativa e que se mostraram terroristas ao final, sendo configurados como os maus da história. Da forma como o ponto de virada se dá, todos aqueles árabes (não importa idade ou sexo) fazem parte não de um grupo, mas de uma cultura e de uma terra de terroristas e dissimulados doutrinados para o mal. Isso soa bem exagerado.

No livro *Orientalismo: o Oriente como invenção do Ocidente*, Edward Said, com essa percepção, declara:

Nos filmes ou nas fotos de notícias, o árabe é sempre visto em grandes números. Nenhuma individualidade, nenhuma característica ou experiência pessoal. A maior parte das imagens apresenta massas enraivecidas ou miseráveis, ou gestos irracionais (logo, desesperadamente excêntricos). À espreita, por trás de todas essas imagens, está a ameaça da *jihad*. Resultado: um temor de que os muçulmanos (ou árabes) tomem conta do mundo (Said, 1990, p. 291).

Como contraposto disso, o mocinho da obra é o coronel Childers, tipo do herói que, naquela batalha em especial, livrou o seu país e seu povo daqueles “malvados árabes” e deu o recado para ninguém se meter com os Estados Unidos da América e o que ele representa.

A narrativa ficcional, querendo ou não, tem implicações quanto à visão que se adquire daquele e de outros países árabes no mundo real, colocando-os como povos ensinados a adotar o terrorismo como a solução para os seus problemas com os inimigos, ademais os Estados Unidos. Essa é a mensagem depreendida do filme.

A essa altura, quase final da obra, é importante mencionar que ela foi considerada fortemente racista pelo Comitê Anti-Discriminação Árabe-Americana (ADC), organização que defende os direitos civis dessa comunidade, cujo departamento de comunicações age contra difamação, estereotipagem e preconceito em filmes, reportagem de tevê e notícias⁸.

Se a intenção dessa obra cinematográfica é ser antiterrorista, a conclusão, então, deixou evidente que, no mundo árabe, os terroristas podem ser todos e qualquer um, até crianças, mulheres e idosos, indistintamente. O roteiro, através dos planos, não se preocupou em identificar quem eram os terroristas e quem eram só manifestantes. E não parece ser uma falha de roteiro, já que fica entendido que todos estavam ali motivados pelo ódio e o desejo de matar.

Obviamente, esse longa-metragem foi pensado para se dirigir a um público ocidental ou predisposto a essa mentalidade. Afinal, emprestando as palavras do linguista José Luiz

⁸ Para saber mais: <https://www.theguardian.com/film/2000/aug/11/2>; <https://www.adc.org/?id=143>

Fiorin, “a eficácia discursiva está diretamente ligada à questão da adesão do enunciatário ao discurso” (Fiorin, 2004, p. 74).

Através desse grande enunciado que é o filme, visa-se uma receptividade por parte do espectador, sendo moldada nele uma imagem que envolve o personagem de valores representativos da posição em que se encontra, isto é, em nome do que está a defender na narrativa. Mas isso só surtirá o efeito desejado se houver, por parte do receptor, uma espécie de conexão com as ideias apresentadas na tela. Daí que os argumentos são pensados levando em conta o que seria um público ideal a quem se dirigir, porque é a partir deste que a obra é pensada, em como ele pode recebê-la. Então, ele se torna um “coautor” da obra. Ainda na afirmação de Fiorin quanto à construção do discurso com base no receptor, “o enunciatário é tão produtor do discurso quanto o enunciador, dado que este produz o texto para uma imagem daquele, que determina as diferentes escolhas enunciativas, conscientes ou inconscientes, presentes no enunciado” (Fiorin, 2004, p. 69).

Como obra cinematográfica a ser vista pelo grande público mundial, diretor e produtores de *Regras do Jogo* ignoraram como ela poderia ser recebida pela comunidade árabe no mundo, a qual pode, facilmente, sentir-se ofendida com a maneira como foi retratada nos personagens em suas ações.

A doutora em História Daniela Sbravati, refletindo a respeito do uso da sétima arte, afirma:

O cinema é um poderoso instrumento formador de opinião e que tem por objetivo (especialmente em se tratando de filmes hollywoodianos) atingir o maior número de pessoas possível; portanto, é necessário problematizar a estratégia pela qual se procura causar emoção no telespectador (Sbravati, 2016, p. 98).

Portanto, há o problema de formar na mente do telespectador uma imagem tendenciosa e generalizada de um povo, refletindo negativamente na totalidade de sua cultura.

Nessa proximidade de fim do filme temos, de um lado, o povo árabe retratado de forma estereotipada, de como podem ser seus habitantes na realidade. Do outro lado, temos os Estados Unidos defendidos no patriotismo do coronel Childers, tanto em sua atitude de salvar o embaixador, sua família e a bandeira, como em ordenar os tiros contra os iemenitas que atiravam.

Para finalizar, surge no tribunal outra importante situação que remete ao início do filme. O coronel norte-vietnamita Binh Le Cao é chamado a depor acerca da batalha em Ca Lu, pelo fato de o coronel Childers ter atirado e matado o soldado inimigo já prisioneiro de

guerra. Mas a situação se volta a favor do protagonista quando o oficial asiático responde à defesa, que teria feito o mesmo se fosse para salvar a vida de seus homens.

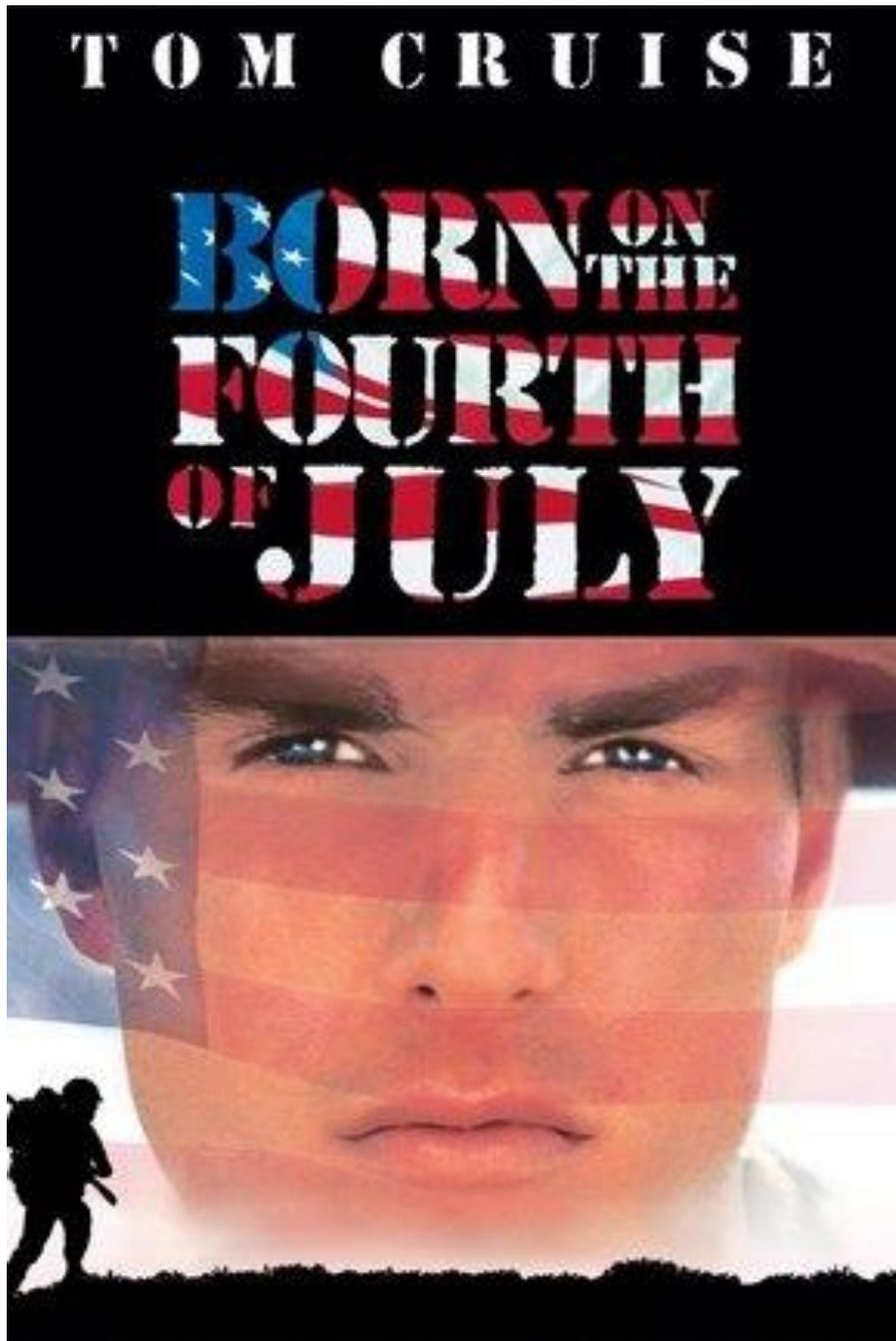
Quanto ao resultado do julgamento do coronel Childers, ele foi inocentado da acusação de homicídios. A base para isso está no fato de ele ter ordenado força letal para proteger seu pelotão que estava sendo alvo dos tiros da população. A situação que ele enfrentou no Iêmen tomou tais proporções porque não eram somente os atiradores do outro lado da rua, mas muitos civis unidos no propósito de matar todos os americanos que pudessem encontrar ali na embaixada, como queria a voz na fita. Nem a bandeira foi poupada dos tiros.

Fora do tribunal, após o julgamento, o oficial norte-vietnamita o saúda com uma reverente e emocionada continência, certamente por tê-lo poupado a vida e o libertado em 1968. É uma cena cercada de emoção causada pelos closes e a trilha sonora. Dois países se reencontrando, Vietnã e EUA simbolizados no coronel Binh e no coronel Childers.

Longe de nos desfazermos da maravilhosa sétima arte e do excelente filme em questão, não podemos negar o fato de que, conforme a historiadora Gracilda Alves, “o cinema sustenta a desconfiança e o medo em relação ao outro, confirma o Ocidente como o baluarte da civilização e reafirma uma identidade eurocêntrica e discriminatória” (Alves, 2015, p. 16).

Somente nesse filme, então, tivemos duas situações de guerra: uma no Vietnã e outra no Iêmen. E nessa luta de ideologias de poder no mundo, os EUA esforçam-se para exercer o domínio sobre outras nações também no cinema. O cenário real ganha as telas visando, mais uma vez, retratar que os EUA estão fazendo a coisa certa, que só ele tem a capacidade de lutar pelo bem e livrar a todos das ameaças à humanidade.

Vemos, pois, que não é difícil criar uma imagem de um povo através das lentes do cinema, sobretudo o hollywoodiano. Isso contribui para transmitir e reforçar esse padrão em qualquer parte do mundo em que o filme possa ser assistido, onde tenha um bom alcance de público.



https://media.fstatic.com/peq3Qis-bvAt8_aUKS30JWNKLe8=/fit-290x478/smart/media/movies/covers/2018/02/Born-On-Fourth-Of-July-movie-poster-480x720.jpg

3.3 DESILUSÃO E LUTAS SOCIAIS EM NASCIDO EM 4 DE JULHO

*Fomos ao Vietnã parar o comunismo. Nós matamos
mulheres e crianças.*
Personagem Ron Kovic

Valores patrióticos e políticos serão postos em xeque na mente de um jovem idealista, que vê em sua experiência na guerra do Vietnã o estopim para a quebra da harmonia com a família, a busca do encontro de si mesmo e a luta social para convencer a sociedade estadunidense dos erros de seu governo.

A obra cinematográfica *Nascido em 4 de julho (Born on the fourth of July)*⁹, no original) leva o mesmo título do livro do escritor Ronald Lawrence Kovic sobre suas memórias de guerra e de ativismos que participou com relação à batalha no Vietnã. A data refere-se ao nascimento do escritor, nascido em 1946, no dia e mês que coincidem com a comemoração da independência dos Estados Unidos da América.

O filme é de 1989, dirigido por Oliver Stone e se baseia no referido livro para a produção de cinema, tendo a vantagem de contar com o relato real a partir do livro e da consultoria do veterano de guerra Ron Kovic. Como se trata de uma adaptação da literatura para o cinema, nossa análise será focada nas percepções quanto ao conteúdo do audiovisual; de como o enredo acontece envolvendo seus personagens, as ambientações, as falas, prescindindo da obra literária.

Os produtores e o diretor do filme partiram da ideia de como os jovens daquela época cresceram nos anos 50, 60 e 70 (período compreendido nesse longa-metragem), como era a cultura, a crença militante e religiosa, bem como a compreensão política dos cidadãos e da classe política dominante a respeito da guerra.

O filme toca em uma grande ferida aberta na história dos Estados Unidos acerca de uma guerra que se mostrou desnecessária para o país. O que estava prevalecendo para o governo era a preservação do *american way of life* e da influência do país no mundo, pois o governo sentia-se ameaçado pelo socialismo, um velho inimigo considerado como tirano, que sempre trouxe medo à sua política e vida social.

No primeiro ato do filme, o narrador, que é Ron Kovic, personagem vivido por Tom Cruise, inicia suas reminiscências a partir do tempo inocente de criança com seus amigos

⁹ Nascido em 4 de Julho – Orçamento \$ 14.000.000. Bilheteria mundial \$ 161.001.698 conforme https://www.boxofficemojo.com/title/tt0096969/?ref=bo_se_r_1. Acesso em 02 fev 2021.

brincando de guerra, no bosque, nos idos de 1956, em Massapequa, Long Island. Para demonstrar um ambiente de patriotismo, vê-se uma sequência em que acontece um desfile cívico, em 1957, e o garoto Ron, com 11 anos, está sentado nos ombros do pai segurando uma bandeirinha do seu país (foto 1), dentre muitas outras agitadas pelo público, ao som de uma banda escolar que toca uma música do astro Elvis Presley para centenas de famílias nas ruas que se somam naquela festa com carros alegóricos, rainhas de escola acenando em carro aberto e militares fardados desfilando com armas, enquanto veteranos de outras guerras acompanham na calçada prestando continência.



Foto 1 – O garoto Ron nos ombros do pai em uma passeata de 4 de julho

Uma sequência recebe um destaque para ex-combatentes de guerra naquele desfile, em suas cadeiras de rodas devido lesões permanentes de combate. À medida que as bombinhas estouram, um deles, um sargento, reage fechando os olhos instintivamente, como resultado de perturbações advindas da guerra (foto 2). Aqueles instantes anteriores de alegria para o garoto Ron dão lugar a momentos em *slow motion* prolongando a cena, acompanhada de uma trilha musical suave que toma conta da cena, criando um ar melancólico que realça sua contemplação àqueles homens, alguns paráliticos, um sem uma das pernas, outro sem os braços, com o semblante triste. Esse trecho foi construído para focar em personagens que representam os soldados que voltaram de guerras anteriores, prejudicados tanto na saúde quanto no psicológico.



Foto 2 – Veteranos de guerra em desfile de 4 de julho

A concentração de Ron na passeata é interrompida por uma garota que lhe presenteia com um boné com as iniciais NY, de New York. Sua mãe se alegra e o chama de “meu

pequeno yankee”, nome de um time de beisebol, esporte muito forte na sociedade dessa nação. Em outra sequência, o garoto é um herói do time de beisebol, em uma partida gloriosa para ele. Segue-se uma cena construída com sorrisos, família, bandeiras do país em frente das casas, denotando um plácido ambiente de amor à pátria, o discurso do presidente na tevê, tudo até aqui dá ao espectador um ar encantador cercado de valorização do sentimento de pertencimento nacional.

Na casa, a família de Ron assiste ao referido discurso, um vídeo original das palavras do presidente John Kennedy sobre patriotismo e liberdade, por ocasião da guerra do Vietnã: “... *Agora soam as trombetas de novo, como um chamado não para pegar em armas, embora elas sejam necessárias, mas um chamado para suportar o fardo de uma longa luta crepuscular. Uma luta contra os inimigos comuns do homem: a tirania, a pobreza, a doença e a própria guerra. Na longa história do mundo, só a algumas gerações foi concedida a missão de defender a liberdade em sua hora de máximo perigo. Eu não fujo desta responsabilidade, eu a aceito. Espalhem a notícia de que a partir deste momento, a tocha foi passada a uma nova geração de americanos nascidos neste século. Que todas as nações saibam que nós pagaremos qualquer preço, suportaremos qualquer fardo, apoiaremos qualquer amigo, nos oporemos a qualquer inimigo para garantir a sobrevivência e a vitória da liberdade (...). Por isso, meus compatriotas americanos, não perguntem o que o país pode fazer por vocês, perguntem o que vocês podem fazer pelo seu país*”.

Importante fazer uma análise desses enunciados, pois como afirma Eni Orlandi: “O discurso é o lugar em que se pode observar essa relação entre língua e ideologia, compreendendo-se como a língua produz sentidos por/para os sujeitos” (ORLANDI, 2000, p. 17). É percebido, pois, um tom proposital poético-heróico permeando cada palavra proferida pelo presidente. Afinal, ele é a autoridade máxima do povo e está conclamando a adesão de mais jovens e justificando ainda mais a necessidade das lutas diante dos seus telespectadores. As forças armadas, por sua função de defensora, a partir da ideia de repressão contra o inimigo de fora, exercem a ideologia de que estão defendendo a autonomia de seu país, governo, povo, modo de vida, leis, terras, riquezas, etc.

Ao usar expressões como *pegar em armas, tirania, defender a liberdade, pagar qualquer preço, nova geração de americanos*, sua fala inclui aquela geração em seu tempo e ao seu comando como responsáveis em guerrear pela liberdade contra o inimigo que chama de tirano e doente, para engendrar na mente dos ouvintes a imagem dos governos socialistas como malignos em potencial.

Ele enuncia a partir de sua alta posição dentro do poder que tem, e que, pela força do cargo, vem a representar todo um país. Obviamente, a intenção é que haja repercussão por todo o território (e pelo mundo) para ter o apoio da população, sobretudo dos jovens, a quem ele chama de “*meus compatriotas americanos*”, em idade para alistar-se e ser enviados aos milhares para o Vietnã.

O discurso presidencial não é algo individual ou próprio da sua pessoa, mas emana de um contexto ideológico, reforçado para sua consolidação diante de uma cultura afirmada e reafirmada ao longo do tempo. Tal estilo de vida vê-se ameaçado, e a classe detentora do poder sente-se na obrigação de promover a sua defesa. O filósofo francês Michel Pêcheux, a respeito do discurso, diz que este é derivante da estrutura de uma ideologia política que corresponde a um certo lugar no interior de uma dada formação social (Pêcheux, 1997[1969], p. 76-7). Com base nisso, temos esse extrato do representante da nação trazendo um discurso que não é propriamente em defesa do povo, mas fala a partir de uma classe privilegiada que visa colocar cada parte em seu devido lugar diante daquela conjuntura: o país como o herói da vez para continuar no combate; o inimigo socialista como a ameaça à liberdade dos Estados Unidos e pretensamente do mundo, e os moços recrutados, como parte estimulada a fazer a linha de frente naquela empreitada militar na Ásia.

Voltando à narrativa, esta dá um salto para anos mais tarde quando Ron já está no colegial, com todo o vigor da juventude, em atividades físicas na escola, onde, certa vez, os jovens homens recebem a visita do sargento de artilharia Hayes (Tom Berenger) para, em mais essa instância, reforçar o chamado aos futuros fuzileiros dos EUA. Em posterior conversa com os amigos em uma lanchonete, o jovem Ron declara-lhes, empolgado, que vai alistar-se para a batalha, uma vez que “nossos pais”, diz ele, lutaram na 2ª Guerra.

Ele quer lutar no que para ele era o ainda desconhecido Vietnã, achando que seria uma guerra que duraria pouco tempo. Assim, com seus 18 anos, é voluntário para o alistamento. Isso, porém, dará início aos seus dramas pessoais e de relacionamentos de uma forma geral por toda a sua vida.

Ele revela a sua motivação contra o comunismo a partir das informações de que mísseis intercontinentais dos socialistas estariam apontados de todos os lados para os Estados Unidos, inclusive de Cuba, a 150 km. Cita até o nome de Karl Marx, que o comunismo está avançando por toda parte do mundo e precisava ser detido. O Governo, na verdade, sempre teve uma ideia fixa quanto à expansão e domínio mundial do Socialismo. Tal situação leva a entender que os EUA entraram nessa ação militar para medir força com o velho inimigo socialista por puro medo deste avanço em maiores regiões do globo. Medo que levou à morte

dezenas de milhares de seus homens, ao prejuízo da economia e, ao final, à retirada de suas tropas e dos aliados com sua consequente derrota e a vitória do comunismo na região.

Uma sequência do filme (00h23min) mostra a conversa com o pai sobre o Vietnã:

RON: *Todo fuzileiro tem que ficar um tempo lá (...). Lembra do que o Presidente Kennedy falou? “Não haverá mais a América a não ser que haja pessoas dispostas a se sacrificar”. Eu amo meu país.*

Até aqui, a mentalidade do protagonista era uma, apresentando uma clara aceitação das ideologias daquele presidente que, por sua vez, representa a ideologia do Estado. Por isso, o jovem Ron toma para si a incumbência de ser alguém disposto ao sacrifício em nome de seu país e de sua cultura. Assim, ele submeteu-se à ideologia dominante e funcionou como um objeto de exploração, uma vez que foi convencido por tudo o que foi propagandeado a respeito da guerra, de que aquela ameaça era real e a população e o mundo estavam em perigo imediato.

No tocante a essa questão, o filósofo Louis Althusser, discorrendo a respeito do Estado, atesta que este

(e a sua existência no seu aparelho) só tem sentido em função do *poder de Estado*. Toda a luta de classes política gira em torno do Estado. Quer dizer: em torno da detenção, isto é, da tomada e da conservação do poder de Estado, por uma certa classe, ou por uma aliança de classes ou de fracções de classes. (Althusser, 1970, p. 36).

Essa assertiva bem confirma tudo o que está acontecendo nessa narração fílmica que abrange a política de governo, seja veiculada na televisão, seja presente na escola, e também na família Kovic que parece, pelo menos até aqui, esse modelo de família estadunidense nesse contexto de sociedade pretendida pelo governo.

A mãe de Ron logo entra em cena:

SRA. KOVIC: *E você tem razão, Ronnie. Você está fazendo a coisa certa. O Comunismo tem que ser detido. É da vontade de Deus que você vá. Estamos orgulhosos de você.*

Percebe-se, aí, uma posição de classe onde há a colocação do entendimento religioso católico para corroborar a intervenção bélica do capitalismo contra o comunismo, isto é, faz-se uso da concepção da divindade para subentender-se que Deus está do lado dos Estados Unidos da América, o qual representaria o bem, enquanto que o comunismo seria o lado oposto que personifica o mal nessa questão maniqueísta. Esse discurso religioso, presente na fala da mãe de Ron, encontra seu lugar na realidade, pois em situações extremas sempre se evoca Deus para encontrar respaldo religioso que coloque essa nação no cenário mundial

como o poder combativo dos perigos da humanidade, seja ele externo ou mesmo interno que venham a divergir dos interesses maiores do governo e sua política de preponderância mundial.

É aquilo que Althusser já trabalhou em seu livro sobre os Aparelhos Ideológicos de Estado, designando esta nomenclatura como um certo número de realidades que se apresentam sob a forma de instituições distintas e especializadas, elencando, ali, o viés da religião, que são as Igrejas (1970, p. 43), dentre outros, como tendo esse tipo de força sobre as pessoas. (Mais tarde, Ron reconhecerá, decepcionado, que a Igreja abençoou a participação dos Estados Unidos na guerra do Vietnã).

O diálogo continua e o protagonista dirige-se ao pai:

RON: *Não sabe o que significa pra mim ser um fuzileiro, pai. Desde criança eu queria isso. Eu quis servir ao meu país. Eu quero ir. Eu quero ir para o Vietnã. E eu morrerei lá se for preciso.*

São apropriadas as palavras do filósofo britânico Terry Eagleton ao discorrer sobre a ideia de cultura:

Culturalmente falando, contudo, pertencer a uma nação e não a outra é de uma importância tão vital que é frequente as pessoas estarem preparadas para matar ou morrer por causa disso. Se a política é aquilo que unifica, a cultura é o que diferencia (Eagleton, 2003, p. 82).

A fala de Ron carrega tudo o que foi sendo construído à medida do tempo desde sua infância até a maturidade, dentro daquela cultura na qual cresceu. Ainda com base no pensamento de Althusser, entendemos que a política governamental, a escola e a família, por exemplo, têm a sua funcionalidade no sentido de servir como aparelhos ideológicos na formação da pessoa em sua relação com o que o país simboliza para seus habitantes e para o mundo. A isso também se acrescenta o peso da ideologia através dos meios informativos como imprensa, rádio, televisão, que o autor também menciona (Althusser, 1970, p. 43-44).

As marcas culturais que acompanharam a vida de Ron Kovic o trouxeram a essa decisão de ir ao combate. Diante dessa relação de classes, porém, ele faz parte dos dominados e parece não ter a dimensão da ideologia dominante, do perigo ao qual estava se expondo em razão do que era mais uma fixação dos que detinham o poder do que algo realmente comprometedor para a nação.

Outra sequência a ser destacada se dá no seu quarto. Ajoelhado à beira da cama, faz uma oração olhando para um crucifixo. Um plano-detelhe de câmera enquadra figuras na parede, as quais revelam um pouco das admirações do jovem: fotos de jogadores de beisebol

seus erros com a ocorrência de grandes falhas, como fogo-amigo e assassinatos. Por isso, o oficial para quem Kovic revela o fato prefere rejeitar a sua versão, preferindo criar outra história.

Na cena do ano seguinte, em janeiro 1968, acontece o ponto de virada na narrativa, que é quando o herói sofre o ferimento de guerra em um ataque inimigo numa aldeia. Um tiro no pé e, logo mais, outro passando pelo peito e destroçando suas costas ao sair, comprometendo, permanentemente, seus movimentos inferiores.

Iniciando o segundo ato, Ron é levado para um quartel-general. A partir daí, começam seus confrontos devido o tratamento aos muitos feridos atendidos por poucos médicos e enfermeiros. Até um clérigo dá a extrema-unção a mortos e moribundos. Dali, passa-se a outra importante sequência por denunciar o que acontecia no Hospital dos Veteranos do Bronx. O local é retratado como um lugar horrível e desumano da realidade sofrida por Ron e muitos outros, até veteranos de guerras passadas. O hospital é sujo, com ratos pelo chão; equipamentos sucateados, falta de aparelhos essenciais, dificuldade para o asseio corporal; pacientes feridos, incapacitados e mutilados sendo mal assistidos por médicos e enfermeiros, além de consumo de drogas e prostituição.

As dificuldades se davam por causa dos cortes financeiros que o governo fazia para financiar a guerra e deixava em péssimas condições os hospitais dos seus veteranos. A cena demonstra a total desesperança e a frustração com a situação daqueles que voltavam da guerra. As palavras do médico que, mais tarde, visita Ron, resumem a prioridade dos governantes e as condições da assistência médica àqueles homens: *“É a guerra do Vietnã. Cortes de fundos. O governo não está nos dando o dinheiro que precisamos para cuidar de vocês. Estamos fazendo o nosso melhor”*.

Aqui cabe tecer uma crítica a essas sequências no hospital, elaboradas pelo diretor e produtores do filme. A equipe daquele posto médico é formada por pessoas negras e outras de origem estrangeira, que são retratadas por lentes preconceituosas, porque esses personagens revelam um caráter que demonstra descaso, malícia, desinteresse, desrespeito, falta de compromisso com o que estão fazendo e com os pacientes. Há até uma cena com uma prostituta que também é negra (Vivica A. Fox). A forma como eles se comportam passa ao espectador a sensação de que pertencem a uma classe própria de malandros e prostitutas. Já os médicos são brancos, com atitude profissional e não revelam falhas de caráter. Temos, nitidamente, um contraste criado por essa construção cênica, resultando em um modelo racista e de segregação, separando brancos e negros em caracteres de moral opostos.

Em outra cena, sentado na cadeira de rodas, Ron assiste, na televisão do hospital, o protesto de muitos concidadãos contra a guerra, queimando a bandeira nacional (fotos 4-5).



Foto 4 – Imagem da TV - manifestantes queimando a bandeira dos EUA em protesto anti-guerra.



Foto 5 – Reação de Ron ao ver, na TV, manifestantes queimando a bandeira do país.

Isso lhe deixa indignado, mas a indignação maior parece ser a dos manifestantes, pois a simbologia daquele ato demonstra a revolta de milhares com direcionamento aos líderes detentores do poder que não atendiam ao clamor popular ao longo daqueles anos em que se continuava a enviar soldados e a gastar somas exorbitantes em uma guerra que se arrastava desnecessariamente.

É importante essa aparição do povo concentrado em ações organizadas em frentes de oposição, ao longo da narrativa, pois traz a compreensão geral do que está acontecendo por trás da história, uma vez que esses movimentos marcam várias partes dessa narrativa, possibilitando ao espectador perceber que a temática consiste em enaltecer as vozes populares que se juntam e se multiplicam com o intuito de se fazerem ouvidas até serem atendidas. Tais manifestações funcionam como um pano de fundo enquanto é desenvolvido o arco dramático do protagonista.

Mais tarde, friamente, um médico diz que Ron nunca mais andarรก de novo, coisa que este nŁo quer aceitar. A cena seguinte   bem singular porque o enfermeiro Willie tem uma conversa com ele procurando, amigavelmente, traz -lo   realidade:

WILLIE: *Você é um fuzileiro doido. Tão entusiasta, mas não sabe de nada que está havendo nesse país. Não é sobre a bandeira queimando e o Vietnã. Por que lutar por direitos lá fora? Não temos direitos em casa. É Detroit, e Newark, cara. É sobre racismo. Não se consegue emprego aqui. O Vietnã é uma guerra dos brancos, uma guerra dos ricos. Precisa ler mais um pouco. Está havendo uma revolução. Os irmãos estão se unindo. Se você não faz parte da solução, então faz parte do problema.*

Sua fala sintetiza bem a voz da realidade que os Estados Unidos estavam sofrendo e marcando negativamente a sua história no contexto nacional e mundial. Primeiramente, Willie coloca seu interlocutor na condição de alguém que está dominado por falsas ideologias e visão fechada para o verdadeiro cenário preocupante das pessoas. Ele se refere à revolução que movimentos negros e grande parcela do povo estavam fazendo contra o governo de seu país com relação àquela guerra, contra o racismo e por direitos civis.

A maioria da população não estava interessada na vitória militar no Vietnã, pois havia exigências populares que constituíam prioridade, lutas mais importantes, e os movimentos sociais proliferavam em toda parte erguendo suas causas para alcançar o máximo de adeptos possíveis. Estavam certos de que o medo da expansão do Comunismo por parte da liderança governamental levou esta a ignorar o clamor popular e estragar a vida de milhares de famílias e de homens que acreditavam estar fazendo algo nobre por seu país, protegendo sua cultura e fazendo um favor ao mundo. Cabe citar o sociólogo francês Georges Balandier, pois nas suas palavras, o simbolismo do poder situa-se aparentemente acima da sociedade e dos interesses particulares (Balandier, 1977, p. 97).

O esclarecimento de Willie apresenta duas situações pelas quais passava o país: a primeira era a exagerada fome do congresso dos EUA de vencer uma guerra que não era dele. A segunda era sua gente clamando por paz, pelo retorno de seus cidadãos e melhores condições sociais. No final das contas, os olhos do governo estavam voltados mais para o Vietnã, gastando milhões e milhões de dólares para sustentar a guerra durante muitos anos, enquanto a população sofria fortes golpes em sua economia e qualidade de vida dos cidadãos sem emprego.

Naquela situação calamitosa no hospital, trechos da fala do veterano (por volta do minuto 56) sintetizam a sua angústia e revolta ao gritar para a equipe de saúde quando estava preso em uma cama: *“Eu quero ser tratado como um ser humano. (...) Lutei pelo meu país. Sou um veterano do Vietnã. Eu devo ser tratado decentemente”*.

De fato, Ron estava certo em sua revolta, porém, ainda a essa altura, continuava a representar o jovem estadunidense defensor da política do governo frente à guerra no Vietnã e

do idealismo nacionalista. Ele ainda não tinha o entendimento de que lhe coube, como aos outros soldados, o sentido do trecho da fala do presidente, no início: *“Não perguntem o que o país pode fazer por vocês”*. Porque ele não fará mesmo. Assim, esse trecho adquire seu lado obscuro por conta da nova e triste realidade que a guerra trouxe aos jovens guerreiros. A falta do tratamento adequado, por parte do governo, ao protagonista até aqui, bem como o que ainda sofrerá, define bem esses resultados nos combatentes. Já a parte *“perguntem o que vocês podem fazer pelo seu país”* transformou-se em resposta pelos soldados que foram e morreram no campo de batalha e pelos que conseguiram voltar.

Passando para o terceiro ato do filme, depois do hospital, temos a sua volta para casa, em 1969. Uma sequência posterior mostra um interessante trecho da conversa entre ele e seu amigo Steve (Jerry Levine), na lanchonete:

RON: *As pessoas alteram-se quando sabem que você voltou do Vietnã. A cara deles muda, os olhos, a voz, a forma como o olham.*

STEVE: *As pessoas aqui não dão a mínima para a guerra (...). O governo mandou a conta e nós pagamos (...). Foi você que caiu nessa bobagem de comunismo, de que eles iriam dominar o mundo (...). Para quê? Por mentiras idiotas?*

Tanto seu amigo Steve, como outras pessoas bem próximas, são contrárias à guerra, como seu irmão Tommy (Josh Evans). Até a moça de quem Ron gosta, Donna (Kyra Sedgwick), participa de grupos de protestos. Durante o filme, pelo menos três ou quatro vezes, diferentes personagens afirmam que as pessoas não ligam para a guerra.

Uma jantar da família Kovic faz sobrevir os que representam a parcela contra a guerra e os favoráveis:

RON: *Queimaram a bandeira, protestaram contra nós na primeira página do jornal de hoje.*

A mãe continua a apoiá-lo, mas o pai, durante toda a cena, em nenhum momento se manifestou na discussão. O silêncio do patriarca, porém, somado ao semblante fechado, transmite certa tribulação emocional diante da situação do filho.

Ron, por vezes, repete *“ame-o ou deixe-o”*, justificando sua ideologia nacionalista. Ele percebe que seu irmão Tommy está contrariado, mas é sua irmã Suzanne quem revela o posicionamento do irmão ao se dirigir a Ron: *“Ele acha que nós estamos fazendo a coisa errada lá. Ele acha que é tudo um erro”*. Tommy, então, é forçado a se revelar sobre a situação dos que voltavam do Vietnã e se põe contra a guerra. Interessante perceber, na cena, que a irmã toma emprestada a opinião de Tommy e vira porta-voz dele para também expressar o que estava sentindo sobre tudo aquilo.

Ron, até aqui, defendia vigorosamente aquela guerra, crente de que estavam fazendo a coisa certa, tendo o apoio de sua mãe, os dois simbolizando os inimigos do socialismo com base na política de governo, cultura e religião. Mais tarde, o protagonista vai pôr isso em questão.

Em outra sequência da história, ele desfila fardado, em carro aberto, numa passeata em 4 de julho de 1969, na sua cidade, mas o evento não é tão glamoroso como esperava, pois é cercado de rostos desapontados e hostilidades de hippies e outros, bem diferente da impressão daquela do início do filme, quando ainda era criança.

No palanque, um comandante militar (Ed Lauter) discursa ao público presente sobre a importância da guerra e de seis jovens de Massapequa mortos em combate:

COMANDANTE: *Hoje é o dia 4 de julho e eu acredito na América. E acredito no Americanismo. Mas, principalmente, eu acredito na vitória da América. Algumas pessoas estão dizendo que a guerra é errada, que não deveríamos estar lá. Algumas pessoas gostariam de acabar com nosso país. Mas quem são esses jovens defendendo seu direito de protestar? São esses jovens que se preocupam com nosso país. Jovens que têm respeito pela sua bandeira, por seus pais, pelo governo e por sua religião (...) e eles sabiam do significado de honra, dever e sacrifício. Eles pagaram o preço mais alto. Eles morreram por isso (...). É por isso que vamos vencer no Vietnã.*

Por mais que o discurso esteja envolto em uma atmosfera crítica diante do contexto do filme, a fala, no entanto, é própria da realidade de um medo que estava por trás da estratégia defensora do simbolismo americano no mundo através da guerra. Isso perpassava o pensamento de grande parcela dessa sociedade carregada de uma crença ativa no que a política de poder dos Estados Unidos da América representa para o cenário mundial, mas que o discurso do comandante transmite como se a censura à guerra partisse de um número não expressivo de pessoas, ao dizer “*algumas pessoas*”.

Mais adiante, temos nova sequência de destaque, a qual mostra um dos protestos que, na narrativa, somam-se a muitos outros que fecharam centenas de escolas e faculdades (foto 6). Em determinada cena, manifestantes queimam um boneco representando o presidente Nixon (foto 7), que começava o governo naquele ano de 1969.



Foto 6 – Manifestantes anti-guerra em frente a uma escola



Foto 7 – Boneco de Nixon queimando em protesto

Aquelas manifestações públicas por todo o país representaram uma enorme parcela da população que repudiava aqueles discursos ideológicos apresentados pelos presidentes à nação pela tevê e outras mídias naquele período.

Em meios ao protesto e discurso dos líderes manifestantes, Ron, em sua atual situação, começa a fazer reflexão a respeito de seus valores, daquilo que acredita sobre a guerra e que vinha ardorosamente defendendo. Os próprios movimentos sociais serviram para abrir a sua mente na direção de fatos importantes da sociedade civil; para mostrar o outro lado, de onde essas forças populares lutam para transformar situações adversas, a despeito de a elite dominante insistir que está com a razão, com o correto entendimento da realidade dos fatos.

Diante disso, podemos compreender os movimentos sociais surgindo da necessidade de fazer ouvida a voz daqueles que estão sendo esquecidos, rejeitados ou hostilizados, que veem seus direitos, como pessoas, desrespeitados em seu contexto social. Por isso, se organizam e promovem lutas políticas em prol de suas demandas, visando reconhecimento, aceitação, envolvimento e respeito. Isso, que historicamente vem ocorrendo, pode ser visto retratado nessa obra cinematográfica.

Voltando à narrativa, logo a manifestação na frente da escola é combatida pela polícia, treinada para desfazer concentrações desse tipo com violência (foto 8). Depois de rever a realidade das coisas, da guerra, dos movimentos sociais de protesto, Ron cai em si e sofre um choque emocional (foto 9).



Foto 8 – Polícia dispersando os manifestantes



Foto 9 – Ron assustado com a intervenção policial

Após isso, passa a uma vida sem objetivo, de autodestruição, entregando-se à bebida, em uma sequência rodada em uma boate, onde está bêbado e já de barba grande, denotando a passagem do tempo. O bar vem simbolizar sua fase de decadência. A sua desilusão parece se justificar pelo fato de sua vida ter sido conduzida no sentido de ser um herói e um símbolo, como declara o diretor do filme, Oliver Stone, nos comentários do vídeo. Lembre-se que, no início do filme, quando ele era criança, sua mãe lhe disse, na sala de estar, quando ouviam o discurso do presidente Kennedy, que ela já havia sonhado com seu filho fazendo um grande discurso para um grande público, e ela confiava nisso para um dia se tornar realidade.

Voltando do bar, já em casa, uma sequência do filme acrescenta um golpe em sua fé, um abalo em mais um pilar no qual antes se sustentava. Nessa sequência, ao entrar em casa, ele apanha um objeto, uma imagem com o Jesus na cruz, que estava na parede da entrada e fala a sua mãe, à medida que vai subindo o tom de voz até chegar a gritos:

RON: É nisso que você acredita. Mas eu não. Eu não acredito mais nele (...) Eu tenho que rodar por aí e lembrar a todos do Vietnã. E vocês não querem nos ver. Querem nos esconder (...). Eu acreditei em tudo o que eles disseram pra nós. “Lute! Mate!” (...) É tudo mentira. A coisa toda é um monte de mentiras (...). Conte para eles o que fizeram comigo, com todo este bairro, com todo esse país. Fomos ao Vietnã parar o comunismo. Nós matamos mulheres e crianças. A Igreja abençoou a guerra: “O Comunismo, esse mal disfarçado”. Eles nos disseram para ir... “Não matarás”, mãe. Não matarás mulheres nem crianças. “Não matarás”, lembra? Não foi o que você nos ensinou? (...) Está tudo desmoronando. King,

Kennedy, Kent State. Todos nós perdemos a guerra. O comunismo venceu. Tudo isso por nada (...). Não existe Deus. Não existe pátria!

A guerra em si foi um tiro que os Estados Unidos deram no próprio pé. Isso é entendido por Ron quando diz que o povo foi enganado por seus líderes; que americanos saíram para barrar o comunismo, mas, ao invés disso, mataram mulheres e crianças. O desolado rapaz também critica a Igreja por fazer parte daquilo ao estabelecer o cenário entre o mal personificado no comunismo, enquanto o Tio Sam estaria servindo a Deus e ao bem na campanha militar. Portanto, a religião, a política, os valores nacionais, a orientação familiar, o amor-próprio, nada mais fazia sentido para ele.

No quarto ato, seguindo o ditado “ame-o ou deixe-o”, que sempre repetia, o veterano deixa, frustrado, seu lar e vai para o México, em 1970, a um lugar chamado Villa Dulce, um acampamento para veteranos, onde encontra mais homens como ele, fuzileiros paraplégicos também vindos dos EUA, igualmente revoltados com o tratamento a eles dispensado.

A pesar de essa obra cinematográfica ser muito pertinente quanto às suas denúncias, devemos ressaltar (como no caso dos negros no hospital, já mencionado) a visão estereotipada do diretor e produtores com relação à imagem dos mexicanos. O país vizinho é retratado no filme como uma terra de lascívia, com muitas prostitutas e uso de drogas. Denota ser um lugar que funciona como uma espécie de refúgio paradisíaco sexual e entorpecente para os ex-combatentes, onde podem entregar-se à bebedeira e à prostituição.

Dessa forma é reproduzido, na tela, o que se dá na realidade em situações nas quais o estrangeiro é mostrado de forma marcadamente pejorativa. Assim, vemos que “o cinema também é responsável pela construção de imagens, estereótipos sobre os territórios e as civilizações representadas por ele” (Schurster e Araújo, 2015, p. 31, 32).

O personagem Charlie (Willem Dafoe), também um ex-combatente do Vietnã, confessa a Ron a sua decepção com o comportamento dos concidadãos, o que o levou a deixar seu país e passar a viver no México.

CHARLIE: Nunca mais volto lá. Dane-se os Estados Unidos. Ninguém entendeu. Ninguém deu a mínima.

Em discussão mais tarde (por volta de 1h53min), ele continua: *Dane-se Nixon, dane-se o Vietnã, dane-se todo mundo. Me fizeram matar bebês, cara. Bebezinhos vietnamitas. Já teve que matar algum bebê?*

Suas palavras sintetizam como ele achava que era visto em seu país: como alguém incompreendido por uma avalanche de gente da sua terra, tanto pelo governo como por pessoas próximas, por não terem aceitado o seu sacrifício de ter ido para o combate, nem o

ajudado depois de ter ficado paraplégico. Assim, não se sentia mais parte daquele contexto social em que vivia e resolveu partir, ademais depois dos traumas adquiridos no tempo passado no Vietnã.

Lembremos que esse longa-metragem tem a intenção de criticar o que se deu com os veteranos que voltaram da batalha e representar a vida de muitos deles na realidade. A briga entre Ron e Charlie mostra um pouco da insanidade que aquela guerra provocou em muitos, a falta de perspectiva, o sentimento de inferioridade, de desprezo e o trauma de carregar a culpa pela morte de inocentes.

No quinto e último ato, Ron volta ao seu país e vai para o estado da Geórgia. Deixa a fase de decadência para retomar uma trajetória ascendente. Assim, a história ensina sobre novos começos apesar da destruição e decadência por que teve que passar. Ele visita o túmulo do fuzileiro William Charles Wilson, que era desse estado, morto pelo tiro que veio do rifle de Ron naquele fatídico outubro de 1967. Na lápide está escrito: *In the service of his beloved country*, ou: A serviço de seu amado país.

Há de se reconhecer que é louvável a motivação dos voluntários que se sacrificaram na guerra. Mas por outro lado, há certa ingenuidade porque essa intervenção militar dos Estados Unidos não era justificada, já que ele mesmo não estava sendo atacado. Ele interveio em uma guerra que não exigia sua participação, e o resultado foi que os EUA perderam e prejudicaram famílias que tiveram seus filhos mortos e outros milhares que voltaram traumatizados física e emocionalmente.

A política de governo, temerosa de uma expansão vermelha naquelas partes do globo, usou de todas as propagandas disponíveis para mover a nação no sentido de aceitar o seu envolvimento. E foram os veteranos e suas famílias que mais sofreram com isso.

No capítulo intitulado *A Guerra do Vietnã (1965-1975): o trauma de uma geração*, Lapsky e Silva bem lembram que essa guerra foi possível por causa dos medos criados pela Guerra Fria. Devido a China de Mao Zedong, a adoção do regime comunista por um país do Sudeste Asiático possivelmente abriria espaço para o restante da região ser seduzido pelas ideias marxistas (Silva e Lapsky, 2015, p. 195-196).

O herói, na sequência da Convenção Nacional Republicana para a reeleição de Nixon em 1972, aparece fazendo parte das manifestações contra a guerra, em Miami Beach, juntando-se aos gritos de protesto em coro: “1, 2, 3, 4, não queremos a sua guerra!”, “Tragam nossos irmãos para casa agora!” (foto 10).



Foto 10 – Ron participando ativamente do protesto contra a guerra

Agora, Ron toma posição do outro lado, antes por ele reprovado, e está profundamente envolvido com o aspecto da luta social. Isso se deu porque, nesse particular, foi persuadido pelas verdades defendidas pela ideologia popular crescente que se manteve ao longo dos anos nesse foco anti-guerra e em defesa dos direitos civis.

Dentro da convenção, a outra classe, elitizada, de apoio ao presidente, pede por mais quatro anos de mandato, em contraste com a multidão do lado de fora. Temos, aqui, as duas classes opostas representadas, a dominante e a dominada (fotos 11 e 12).



Foto 11 – cena da Convenção Nacional Republicana para a reeleição de Nixon



Foto 12 – Manifestações contra a guerra do Vietnã fora do prédio da convenção

Ron adentra o evento e esforça-se para chamar a atenção para suas palavras: *“Vocês têm compaixão pelas pessoas sofrendo nessa guerra? Estão me ouvindo quando eu digo a vocês que essa guerra é um crime?”*. Logo uma jornalista aponta-lhe o microfone depois de perguntar o que ele tinha a dizer. Ao que responde:

RON: *“Meu nome é Ron Kovic. Sou um veterano do Vietnã. Estou aqui esta noite para dizer que essa guerra é um erro, que essa sociedade mentiu para mim e para meus irmãos; que enganaram o povo deste país. Fizeram com que viajássemos vinte mil quilômetros daqui para travar uma guerra contra um pobre povo de camponeses com uma brava história de resistência, que vem lutando por sua própria independência há mil anos. O povo vietnamita. Eu não tenho palavras para expressar o quanto a liderança desse governo me enoja. Dizem que quem não ama a América deve deixá-la. Eu amo a América. Nós amamos muito o povo americano mas com relação ao governo, acaba aqui. O governo é um bando de ladrões e corruptos. São violadores e ladrões. Estamos aqui para dizer que não aguentamos mais isso. Estamos aqui para dizer a verdade. Eles estão matando os nossos irmãos no Vietnã. Queremos que ouçam a verdade (...). Nunca deixaremos o povo dos Estados Unidos esquecer daquela guerra.(...) A verdade é que eles mataram uma geração inteira de jovens. Sacrificaram uma geração inteira de jovens. Parem com as bombas! Parem a guerra!*

No livro *Cinema e humanismo*, Alberto Silva traz a crítica do cineasta Claude Lelouch, para o qual “a guerra do Vietnã era uma guerra suja, possibilitando aos mercenários declararem a disposição americana de ‘libertar’ os sul-vietnamitas” (Lelouch *apud* SILVA, 1975, p. 101).

Temos agora, em Ron e naquela manifestação, um exemplo de representação das militâncias contra a liderança política e a parcela da sociedade a favor do confronto bélico na Ásia. Ron não é mais um soldado anônimo, passou a ser alguém com nome, voz e expressão; alguém que se fez ouvir, simbolizando milhares de manifestantes e outros favoráveis espalhados pelos outros estados. Sua ideologia foi remodelada após passar por sua particular catarse e emergir como um ardente defensor da paz. Suas palavras refutam um modelo social, cultural específico estadunidense, propalado pelos dominantes, que funcionou como um engodo para alcançar fins utilizando meios irracionais, ou seja, levar seus concidadãos para o morticínio.

Agora o herói não poupa adjetivos para se referir aos políticos como ladrões e corruptos e ao modelo que privilegia uma elite em detrimento dos demais que constituem a grande maioria. Diante desse quadro, o filme aponta para a realidade da força das manifestações representativas de questões sociais que promovem o embate, com vistas a atingir objetivos fortalecedores dos direitos e contra os desmandos dos que detêm o poder político-econômico. Assim, os movimentos surgem da necessidade de fazer ouvida a voz daqueles que estão sendo esquecidos, rejeitados ou hostilizados, que veem seus direitos

desrespeitados dentro de seu contexto social. Por isso, organizam-se e atuam em resistências em prol de suas demandas. Esses grupos afetados têm sua autenticidade no sentido de promover suas questões socialmente e terem o devido reconhecimento, aceitação, envolvimento e respeito.

Após a fala do ex-combatente, ele e seu grupo são hostilizados por várias pessoas da convenção, que gritam o chamando de comunista, de traidor. Um cospe-lhe no rosto e logo os veteranos manifestantes são retirados à força do local para fora do prédio. Uma cena destaca a gravação real de parte do discurso do candidato à reeleição, Richard Nixon: *“Vamos rejeitar qualquer filosofia que faria de nós uma América dividida (...). Hoje digo a vocês numa época em que há tanta tendência para criticar os que serviram a América no passado e no presente. Vamos dar àqueles que serviram no Vietnã a honra e o respeito que merecem e conquistaram”*.

As filosofias que dividiriam a nação, das quais o presidente fala, dizem respeito, indiretamente, às manifestações que são dirigidas a ele como mais um responsável pela continuação daquela guerra e da morte de outros milhares de civis vietnamitas e soldados americanos, situação que ele tenta minorar enaltecendo os veteranos, uma vez que estes foram usados como meios para atingir os interesses da política dos Estados Unidos no mundo. Seu governo foi pressionado pelos fortes protestos espalhados por todo o país, que já vinham exercendo força ao longo dos anos daquela batalha na Ásia e continuaram com intensidade em seus dois mandatos.

Diante disso, ele demonstrou certo desprezo pelo clamor popular, dando a entender que as decisões de seu governo e anteriores estavam fazendo a correta política para o povo. Uma inverdade nas suas palavras está presente no sentido de que os veteranos não receberam do governo a honra, o respeito, os cuidados que mereciam para a sua reabilitação, como conta essa obra cinematográfica baseada na história real de Ron Kovic.

Richard Nixon fala a partir da posição à qual pertence dentro do sistema de classe, e os sentidos de seu discurso fazem parte de uma conjuntura ideológica específica. Essa vantagem social reside no lugar de comando que o presidente exerce juntamente com aqueles que trabalharam para a perpetração daquela guerra pelos vinte anos que durou. A intenção, como obviamente se dá em qualquer discurso, é gerar um efeito de sentido, e essa análise estabelece a relação entre o discurso e suas condições de produção, ou seja, entre um discurso e as condições sociais e históricas que permitiram que ele fosse produzido (Mussalin, 2001, p. 105).

Voltando à narrativa, em uma cena à noite, após uma intervenção de policiais para dispersar a multidão com violência, o protagonista e os demais conseguem reagrupar-se, os veteranos em cadeiras de rodas formam uma linha de frente e, juntos com os outros manifestantes, avançam de volta à convenção com bandeiras do país, palavras de ordem e gestos de vibração, em meio à fumaça. Esse ato é o que praticamente fecha os dramas da narrativa.

A última sequência é de 1976 (ano da eleição de Jimmy Carter), em Nova Iorque, no Madison Square Garden, onde Ron está nos bastidores recebendo o apoio de diversos admiradores, antes de um discurso que faria. Enquanto se dirige em sua cadeira de rodas ao local da multidão, o acompanha também uma lembrança da sequência de sua mãe dizendo que teve um sonho em que ele falava a uma multidão e dizia coisas importantes. A cena vai se fechando junto com o filme ao som do instrumental da canção *You're a Grand Old Flag*.

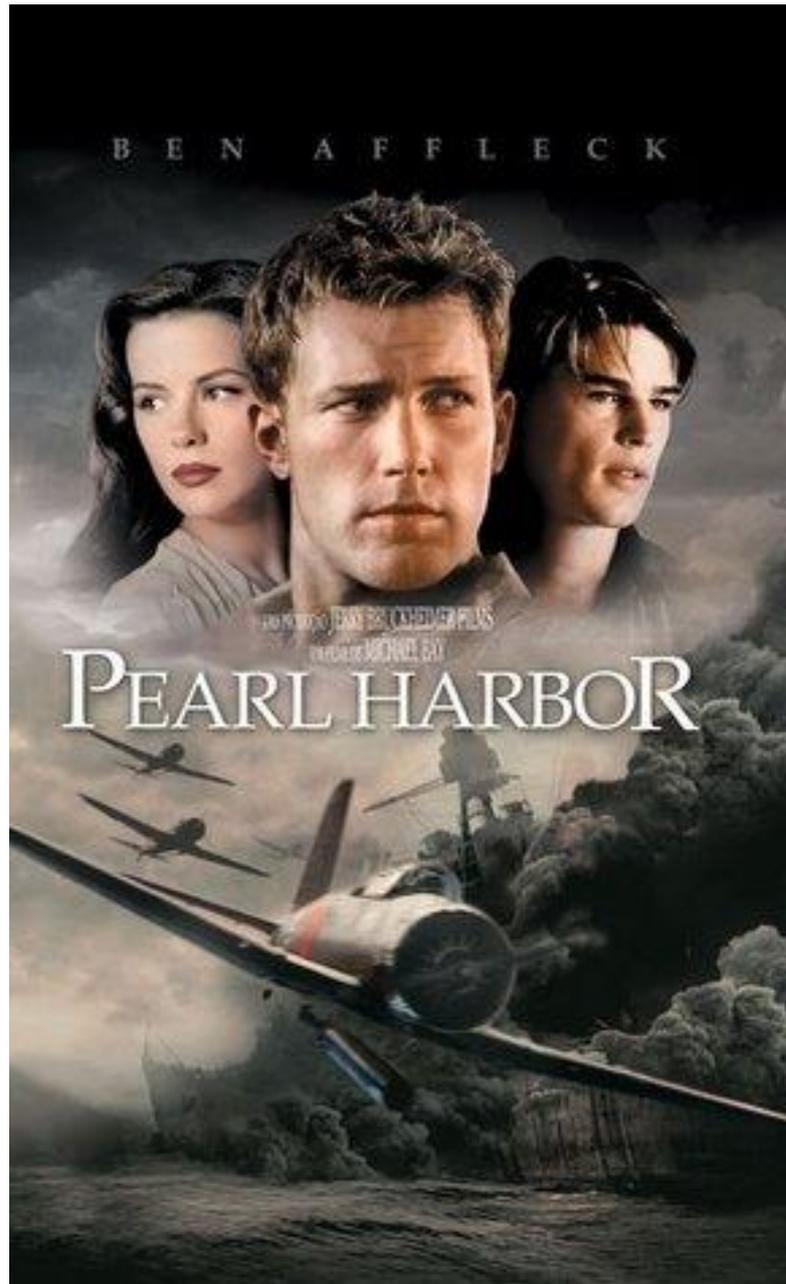
Nos créditos finais, há uma menção honrosa do filme em memória de Abbie Hoffman, um ativista político, revolucionário, escritor, socialista estadunidense, que também atuou nesse filme, mas morreu meses depois.

A lição geral que fica dessa história é a de que a mobilização social é a maneira genuína para os grupos de pessoas terem força para falar e ser ouvidos em defesa de sua causa. É salutar para o bem das formas culturais terem seu espaço ampliado dessa maneira, suas causas dignamente promovidas e postas em evidência, pois esse fenômeno atrai mais olhares e será submetido a melhores observações, podendo conquistar seu lugar de visibilidade, de voz e, possivelmente, seu espaço no seio da sociedade.

O crítico cinematográfico Alberto Silva, em seu capítulo sobre cinema social, a seu tempo, escreve: “Inúmeros realizadores modernos levaram o cinema a refletir sobre a situação do homem na sociedade, a sua convivência, o jogo do poder e da classe a que pertence” (Silva, 1975, p. 119). Tal constatação perpassa esse filme ora analisado, uma vez que vemos, a partir dessa adaptação da realidade, a ficção ensinando a respeito dessa transição que o ser social é capaz de experimentar, assim como o nosso herói passou de um sistema de ideias para outro bem divergente. É na possibilidade de transformação que residem os desejos das lutas, dos sonhos de mudança para a conquista de paz, de bom tratamento, de harmonia.

Essa obra cinematográfica é um chamado à paz a partir de uma triste história baseada em fatos reais da vida de um cidadão dos Estados Unidos que quase morreu no Vietnã, mas que deu uma reviravolta na situação, a qual o despertou para enxergar melhor as mazelas de um governo fabricante de guerra que quer, a qualquer custo, manter-se no poder no cenário mundial e subjugar nações em nome da sua cultura de supremacia e dominação. E a maneira

como esse herói da sua própria vida lutou foi por meio das manifestações, contra o silêncio e a aceitação, fazendo ouvida a sua voz, escrita a sua história e registrado o seu legado na sétima arte.



https://media.fstatic.com/H6B8BUBstnzv9gMPSaf57kxL8ek=/290x478/smart/media/movies/covers/2012/01/416865f36289cfab0472c00aa0ad32f1_4.jpg

3.4 PEARL HARBOR E A EXALTAÇÃO DA MORAL ESTADUNIDENSE

Muitas produções cinematográficas já abordaram eventos históricos da Segunda Guerra. O que esperar, então, de uma temática do gênero, considerando um filme nos moldes hollywoodianos? A visão estadunidense daquele conflito mundial, contada através do filme *Pearl Harbor* (2001)¹⁰, do diretor Michael Bay, certamente é uma obra que aproveita dos recursos disponíveis para criar uma visão que exalta a força do que os Estados Unidos da América (por meio do presidente e força militar) teriam representado para seus cidadãos e para o mundo, naquela época, a partir de seus personagens principais, dentro de um roteiro elaborado com tal fim. Já afirmou Jean-Claude Bernardet: “Não só o cinema seria a reprodução da realidade, seria também a reprodução da própria visão do homem” (BERNARDET, 2017, p.131).

Esta análise da obra não procurará depreciá-la nem defender os militares japoneses ou criticar a retaliação dos EUA. A intenção, no entanto, visa ressaltar os pontos úteis que foram extraídos dos acontecimentos e como foram utilizados para a construção de uma imagem resiliente do país naquele contexto, da cultural idealizada, dos valores nacionais, por meio dessa dimensão ficcional. Nesse sentido, cabem as palavras de Feltrin de Souza: “Uma produção cinematográfica está inserida num quadro social e cultural que se expressa na concepção, execução e no resultado de uma narrativa” (SOUZA, 2016, p. 202).

Inicialmente, o filme prepara o espectador para entender que o cenário na Europa era desolador e que havia uma premente necessidade dos Aliados para que os EUA entrassem urgentemente no combate. O brio deste país é posto em questionamento diante do mundo, dada a sua relutância em entrar na guerra, que se travava em outros continentes. A notícia do cinejornal, na narrativa, mostra isso (fotos 1 e 2).



Fotos 1 e 2- Notícia do domínio nazista sobre a França e necessidade de entrada dos EUA na guerra.

O roteiro não vai se desenvolver na luta contra Hitler, mas o fato é trazido para colocar esse questionamento da época. Diante dessas cenas, o destaque dado, ao usar a

¹⁰ Pearl harbor – Despesas \$ 140.000.000. Bilheteria mundial \$ 449.220.945 conforme https://www.boxofficemojo.com/releasegroup/gr2728940037/?ref =bo_rl_su). Acesso em 02 fev 2021.

notícia, é que os EUA estariam sendo esperados por muitas nações envolvidas na Grande Guerra, em várias partes do globo, para que pudessem impedir novas conquistas do Nazismo e alcançar a vitória. O desenvolvimento desse longa-metragem buscará desfazer a impressão de covardia do país e criar uma ambientação em que ele está com vontade de ajudar e tem muita coragem para combater.

Acerca dos personagens estadunidenses, a obra começa pelo protagonista Rafe MacCawley (Ben Affleck). Conforme o filme avança, o personagem vai mostrando características de boas qualidades do homem idealizado: quando criança, é o companheiro e defensor do amigo; já adulto, é dos melhores pilotos da aviação do seu país, o que é deixado bem claro ao mostrar sua destreza e audácia em treinamento de voo. Ele é o bom moço do Tennessee, de espírito altruísta, que se voluntaria e vai combater como piloto na Inglaterra, ajudando a Real Força Aérea britânica, nos esquadrões de caça contra os alemães. Simboliza, dessa maneira, a presença dos Estados Unidos entrando na guerra antes mesmo do ataque a Pearl Harbor. Com isso, o espectador já tem a imagem de como é o herói denodado pertencente às forças armadas do Tio Sam, disposto a entrar na batalha pondo sua vida em risco para ajudar os ingleses. É o próprio exemplo de motivação quando responde a um oficial britânico: “*não somos ansiosos para morrer, senhor, somos ansiosos para ajudar*”. A história aproveita para inserir o personagem lutando contra a Luftwaffe (a força aérea de Hitler) e tendo bom êxito abatendo aviões inimigos. Em conversa com o oficial inglês, este lhe faz uma declaração:

OFICIAL BRITÂNICO: *Muita gente desaprova os ianques por ainda não terem entrado nessa guerra. Eu só queria dizer que se houver muitos mais lá como você, que Deus ajude quem guerrear contra a América.*

Essa fala é apropriada para ressaltar a pessoa do protagonista em especial, mas que, ao mesmo tempo, está representando aqueles outros que o enunciado do oficial sugere crer que existem e que estão só aguardando a hora de se mostrarem. Também sugere que eles não eram covardes, mas que estariam preparados para entrarem, resignados, na batalha.

Rafe faz par romântico com a bela enfermeira Evelyn (Kate Backinsale) (fotos 3 e 4), que reúne qualidades femininas que lembram uma dama dos livros da época do movimento do Romantismo. Transparece ser perfeita física e moralmente, é emotiva, firme, carinhosa e amorosa. Por ser enfermeira, seu trabalho de cuidar de doentes amplia sua índole com a virtude da caridade.

Danny Walker (Josh Hartnett) (foto 5) é o ingênuo, inocente, fiel e admirador amigo de Rafe. Também possui o espírito de um servidor da pátria, demonstrado através de seu talento como piloto.



Fotos 3 e 4 – Rafe e a enfermeira Evelyn fazem par romântico.



Foto 5- Danny é piloto e amigo de Rafe.

Quanto aos japoneses no roteiro, o seu império procurava expandir seus limites no Pacífico. Por isso, o ataque a Pearl Harbor tinha o objetivo de comprometer a capacidade da marinha dos EUA naquelas águas e atingir o moral do país.

O personagem do Almirante Yamamoto mostra-se um sujeito grave e focado. Conquanto haja um calculado respeito à imagem do inimigo nipônico, ele revela temor dos EUA, contra quem vai começar uma guerra. Entendemos que isso se deve ao fato de que a narrativa pretende evidenciar os Estados Unidos como potentes, de grandeza, que se mostra realmente um adversário diferente dos outros.

Apesar das poucas vezes em que aparece na tela, Yamamoto apresenta frases carregadas de forte sentido nas suas intenções, as quais revelam que seu oponente é detentor de grande poder econômico sobre o Japão. Por exemplo, nesse seu enunciado: *“Os americanos cortaram o petróleo, que é nossa subsistência (...). Nossa única opção é a guerra. Só há um modo de fazer. Um massivo e repentino ataque”*.

Tais palavras podem ser divididas em duas partes bastante sugestivas, a causa e a consequência, as quais são reveladoras de uma ligação que se mostra adversa entre os dois países, estando o Japão em desvantagem. Quando diz *“Os americanos cortaram o petróleo, que é nossa subsistência...”*, isso mostra aquele reconhecido império como dependente economicamente dos EUA, pois importava deste a maior porcentagem do petróleo que consumia. O embargo comercial foi, portanto, a causa do desagravo japonês em sua campanha de expansão territorial, passando a olhar os Estados Unidos como crucial alvo militar.

A consequência é indicada no plano decisivo, ao dizer: “*Nossa única opção é a guerra. Só há um modo de fazer. Um massivo e repentino ataque*”. Repare-se nas expressões “única opção”, “um modo”, um ataque, as quais apontam para uma determinação que afasta qualquer possibilidade de negociação de paz, pois o foco é a ofensiva.

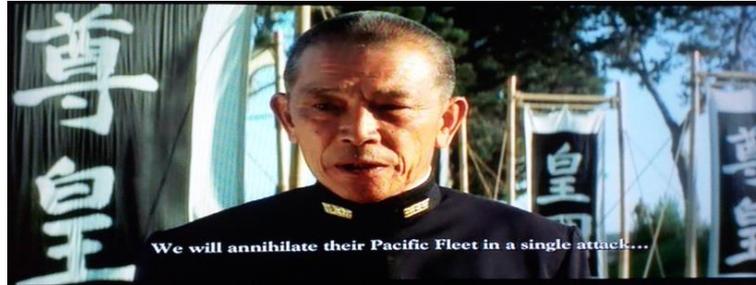


Foto 6- Yamamoto planeja aniquilar as frotas dos EUA no Pacífico.

Diante disso, o Almirante Yamamoto, antes do ataque, declara: “*A Ascensão e queda de nosso império está em jogo*” (foto 7).



Foto 7- Yamamoto afirma que guerra contra os EUA seria definitiva.

Nesse ponto do filme, o enunciado implica imprimir o sentido de que, até aquele momento, o império não estava gravemente ameaçado, mas só porque estavam prestes a atacar os EUA, passariam a correr um perigo real. A frase colocada na narrativa faz com que o medo maior do Japão naquela batalha mundial, dentre todos os outros países inimigos, eram os EUA. Naquelas palavras, o Japão, representado na figura do almirante, está considerando enfrentar a maior potência do mundo, como se, a partir dali, o Japão fosse lutar contra o maior rival de todos, o único oponente realmente à altura. Estar de pé ou cair na ruína dependeria unicamente de vencer ou ser derrotado pela liderança do Governo Roosevelt e seu exército.

Jornais e negociação de paz. Uma questão histórica aproveitada no roteiro foram as negociações de paz que estavam em andamento entre os dois países, com notícias acompanhadas pela imprensa (foto 8). O roteiro não entra em maiores detalhes, mas a situação coloca os Estados Unidos em posição positiva, desejando entrar em negociação com o Japão para fazê-lo parar o seu avanço e as conquistas de territórios. Essas tentativas de acordo vêm adicionar um ponto que depõe contra a imagem do Japão no cenário mundial

também na realidade fílmica, porque elas se fazem falsas do lado do império, visto que, mais tarde, se dará a ofensiva no Havaí, pelo país asiático, sem o fim das negociações e sem uma declaração oficial de guerra.



Foto 8- Notícia de esperançosas negociações de paz entre Japão e EUA.

Essa situação estabelece, portanto, uma separação e uma definição entre o mal (Japão) e o bem (EUA), entre quem deve perder e quem deve sair vitorioso.

No ataque a Pearl Harbor, a longa sequência inicia mostrando o determinado esquadrão nipônico cruzando os ares e retirando a sensação de tranquilidade e segurança que havia naquele território estadunidense com seu modo de vida (fotos 9-12).



Foto 9- Beisebol interrompido por aviões japoneses.



Foto 10- Tiros em civis. Bandeira dos EUA no alto.



Foto 11-Aviões japoneses sobrevoam Pearl Harbor. Foto 12- Ataque aéreo a navios militares dos EUA.

Dentro dessa sequência do filme, atirar contra a população civil e o hospital, ajudam a construir, no espectador, o sentimento de compaixão pelas vítimas e também de revolta, visto que confere ao ataque um clima de impiedade e covardia por parte do inimigo estrangeiro. Na foto 10 (acima), a bandeira dos EUA aparece centralizada e no alto, compondo o cenário no qual ela está também sendo alvo em meio aos tiros contra as pessoas, o que simboliza bem o ataque, não somente a uma base militar, mas à própria nação.

No mar, também a bandeira está presente juntamente com marinheiros caídos dos navios, reforçando o drama da nação ferida (foto 13).

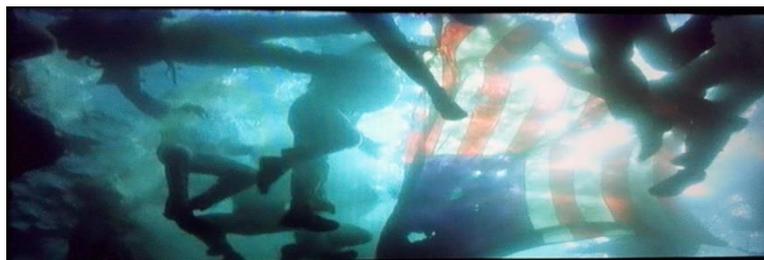


Foto 13- Marinheiros ao mar próximos à bandeira.

No pós-ataque, ao receber os parabéns de um de seus oficiais, temos a reveladora e receosa frase do Almirante Yamamoto,: “*Temo que tudo o que fizemos foi acordar um gigante adormecido*” (foto 14).

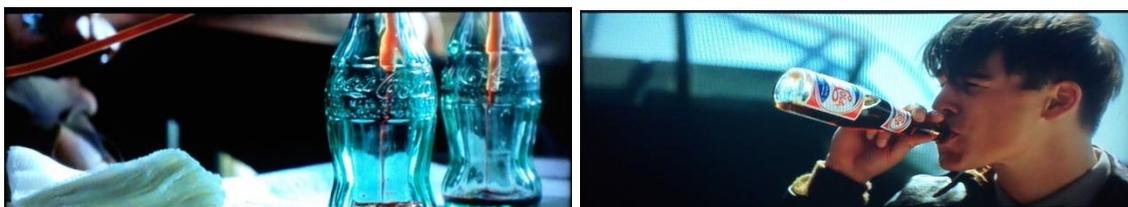


Foto 14- O antagonista reafirma receio no pós-ataque aos EUA.

Essa frase é realmente conhecida na História da Segunda Guerra, e não poderia deixar de ser aproveitada pelos produtores dessa obra, uma vez que cria uma metáfora e um simbolismo bastante fortes ao considerar os Estados Unidos um gigante com grande poder de reação. Isso reforça a ideia do reconhecimento estrangeiro (mormente advindo do oponente japonês) da força que os Estados Unidos teriam quando finalmente entrassem na guerra.

Do lado atingido, o saldo dos dois amigos Rafe e Danny foi conseguir abater sete aviões japoneses, passando a ser recrutados pelo Cel. Doolittle, além de merecerem a condecoração com a Estrela de Prata e promoção de ambos a capitão. Aqui, temos os protagonistas emergindo do caos e confirmando suas características de heróis, as quais continuarão pairando pelo restante da outra metade da narrativa.

Em seguida, no hospital, os dois heróis doam sangue para os feridos. Detalhe para, em vez de bolsas de sangue, nada mais singular do que improvisar com duas garrafas de Coca-Cola. Ou mesmo mais tarde, ao final do treinamento, tomar um refrigerante produzido no país (fotos 15 e 16), símbolos da cultura pop comercial.



Fotos 15 e 16- Refrigerantes símbolos da cultura comercial, em momentos honrosos dos heróis.

Logo em seguida, há o discurso do presidente Roosevelt acerca do ataque, alternado com cenas de chamas, mortos no mar e soldados feridos no hospital. O discurso está em consonância com o real – este um pouco mais longo – proferido no dia seguinte ao ataque. Apesar de corresponder a realidades históricas, vamos observá-lo à luz do olhar do cinema, sobretudo por ser proferido pelo personagem líder da nação, nessa obra cinematográfica. Eis o discurso, no filme:

PRESIDENTE ROOSEVELT: *Ontem, 7 de dezembro de 1941, uma data que viverá na infâmia. Os Estados Unidos da América foram súbita e deliberadamente atacados por forças navais e aéreas do império do Japão. É óbvio que o planejamento do ataque começou há várias semanas. Durante esse intervalo, o governo japonês tem deliberadamente procurado enganar os Estados Unidos com declarações e expressões falsas de esperança na continuação da paz. O ataque de ontem às Ilhas Havaianas causou severos danos às forças militares americanas. Eu lamento informar que mais de 3.000 vidas americanas foram perdidas. Não importa quanto tempo levemos para superar essa invasão premeditada, o povo americano, em seu justo poderio, vencerá até a vitória absoluta. Por causa desse ataque covarde e não provocado do Japão, eu peço que o Congresso declare o estado de guerra.*

O discurso presidencial abre já com a intenção de causar impacto nos ouvintes, e o efeito se dá em começar não dizendo que Pearl Harbor foi atacado, e sim que “*Os Estados Unidos da América foram (...) atacados*”. Toma-se aí a figura da sinédoque do todo pela parte, isto é, do todo, que é o país, pela parte, a saber, uma base naval norte-americana nas ilhas havaianas, no Pacífico. Isto visa dar ênfase e uma dimensão bastante abrangente do que o presidente quer demonstrar que foi a investida do Japão.

Os dois momentos em que o nome dos Estados Unidos aparece estão ligados ao fato de terem sido enganados e atacados pelo Japão, mas o ensejo da situação atravessa os enunciados e inferem que aquele império é enganador e traiçoeiro enquanto os Estados Unidos são os promotores da paz no mundo, visto que foi interrompida “*a esperança na continuação da paz*”, conforme disse o presidente.

É interessante ele dizer “*o povo americano, em seu justo poderio*”, pois, mais do que evitar a repetição do nome do país no discurso (poderia mencionar o governo ou as forças militares), ele envolve os cidadãos como um todo para simbolizar a nação, para significar que eles constituem o país, que o “*povo americano*” é o próprio Estados Unidos da América envolvido naquela questão. Bem cabem as palavras de Orlandi (2000, p. 38), ao dizer no tocante ao discurso, que “*o político e o linguístico se inter-relacionam na constituição dos*

sujeitos e na produção dos sentidos, ideologicamente assinalados [...] num espaço fortemente regido pela simbolização das relações de poder”.

O ataque ao porto militar, portanto, toma proporções a ponto de colocar na situação a todos para concordar e apoiar a decisão presidencial de pedir que “*o Congresso declare o estado de guerra*”. Ademais, já deixou isso claro antes quando disse que o povo americano *vencerá até a vitória absoluta*.

No bojo geral do discurso, a resposta à referida infâmia viria através das forças armadas, mas em nome do povo dos Estados Unidos da América.

Em outra cena do filme, que destaca o personagem de Franklin Roosevelt, ele está em sua cadeira de rodas, em uma reunião. Mas apesar dessa aparente figura de deficiência e limitação, a narrativa apresenta uma surpresa na sua personalidade, sobretudo aos que conhecem sua doença: após ouvir, de um de seus oficiais comandantes, que um ataque de retaliação ao Japão não poderia ser feito, o presidente emprega um grande esforço com movimentos de braços e corpo para se erguer da cadeira de rodas e se posicionar de forma ereta, e, finalmente em pé, replica: “*Não digam a mim que não pode ser feito*”.

Aqui temos uma sequência criada pelo roteiro com a finalidade de transformar uma fraqueza daquele líder para ser visto de forma impressionante; que ele mesmo é exemplo de que o impossível pode acontecer. E essa lição homenageia e reveste a figura de Roosevelt com uma aura de força, confiança e determinação. O representante da nação quer dizer que, assim como ele, os Estados Unidos possuem a força sobre-humana para conseguir a vitória a qualquer custo. Então, os seus oficiais não deveriam medir esforços nos planos de revanche. Diante da visão dessa cena, intenciona-se imprimir no espectador que o país está bem representado e bem conduzido com tal governante.

Outro momento de emoção patriótica está na cena do funeral dos militares mortos em Pearl Harbor (foto 17).



Foto 17- Funeral com caixões cobertos com a bandeira dos EUA.

A tela enche-se com dezenas de caixões cobertos com a bandeira dos Estados Unidos, ao acompanhamento de fundo musical melancólico, conferindo-se maior

dramaticidade ao momento, até pela potencialização que traz a repetição de muitas bandeiras no conjunto cênico, as quais lembram “*que mais de três mil vidas americanas foram perdidas*”, como disse o presidente em seu discurso anterior.

O protagonista lembra que mais de trezentas aeronaves atacaram Pearl Harbor, mas que eles vão contra-atacar com apenas 16 aviões. A isso o coronel tem uma resposta:

CORONEL DOOLITTLE: *Em Pearl, eles nos atingiram com uma marreta. Nosso ataque, mesmo se conseguirmos, será apenas uma alfinetada, mas será direto nos corações deles. A vitória pertence àqueles que mais acreditam nela e por mais tempo. Vamos acreditar. E vamos fazer a América acreditar também.*

Suas palavras encontram eco com a conhecida história de Davi e Golias. Assim como esta é sobre o pequeno confiante vencendo o gigante soberbo, aquele contra-ataque comandado por Doolittle tem a intenção de ser uma pequena reação de um esquadrão de pilotos dos Estados Unidos, mas visando atingir o cerne de um império. Essa parte da história vem se ligar ao significado do pertencimento a essa nação, pelo fato de a fala do personagem ser arrematada com a frase: *E vamos fazer a América acreditar também*. Isso significa afirmar que houve, de fato, um abalo profundo na dignidade do povo, de modo que o país estaria esmorecido. Ao querer que a “América acredite também”, ele pretende passar a ideia da restauração da credibilidade pelo povo. A reação militar também tem, portanto, o caráter de levantar o ânimo da população, visto que está em jogo a imagem do país para os seus próprios cidadãos.

Isso sempre traz a simpatia do espectador, que até a essa altura da trama, já foi bastante sugestionado com elementos visuais e narrativos remetendo à cultura ianque e de como eles são bons e virtuosos. Fica caracterizada, portanto, a luta do bem contra o mal, a cultura boa e a má, tendo os Estados Unidos como o mocinho da história.

Mais adiante, Doolittle também afirma a um oficial: “... *podemos até perder esta batalha, mas venceremos esta guerra*” – referindo-se aos aviadores voluntários. E acrescenta: “*Porque eles são raros. E em tempos como estes, você os vê dando um passo à frente. Não há nada mais forte do que o coração de um voluntário*”.

Aqui podemos identificar uma mensagem embutida, com dupla função: a primeira é dizer que os Estados Unidos têm seus heróis com quem a nação pode contar e os inimigos devem temer; e a segunda, é despertar nos ouvintes que, assim como os militares se dispuseram, deveria pairar o espírito de voluntariedade igualmente entre todos, sempre que a situação o exigisse para a defesa nacional.

O presidente Roosevelt faz outro pronunciamento ao povo, agora transmitido via rádio (foto 18).



Foto 18- Presidente discursa via rádio para o povo.

Sua imagem na cena é construída com elementos que chamam a atenção: ele é enquadrado à direita, ficando o meio preenchido com a presença da bandeira dos Estados Unidos. O presidente está acariciando seu cachorro, transmitindo uma imagem de líder afável; uma estatueta de águia, no canto esquerdo da tela, é o símbolo de liberdade, força e coragem, as quais se ligam à pessoa do presidente; a luz projetada de um ângulo lateral e superior abrilhanta a sua pessoa e seu discurso. Esse conjunto cênico ressalta a importância do momento e da personalidade dele, representando a grandeza do país diante do quadro de resposta tanto ao império do Japão como aos outros acusadores, conforme o discurso que se segue.

PRESIDENTE ROOSEVELT: De Berlin, Roma e Tóquio temos sido descritos como uma nação de fracos e playboys que contratou soldados britânicos, russos e chineses para lutar por nós. Deixem que eles repitam isso agora. Deixem que digam isso ao general MacArthur e seus homens. Deixem que digam isso aos soldados que hoje estão lutando duro nas águas distantes do Pacífico. Deixem que digam isso aos garotos das fortalezas voadoras. Deixem que digam isso aos fuzileiros navais.

O discurso do presidente tem um forte tom de desabafo. Visa desfazer a impressão negativa que corria pelo mundo com relação aos Estados Unidos diante das batalhas enfrentadas pelos Aliados. Conforme as palavras iniciais, a afronta veio dos próprios inimigos que compunham o Eixo: a Alemanha, a Itália e o Japão, quando mencionados, respectivamente, por *Berlin, Roma e Tóquio*.

O restante do discurso pode ser resumido na personificação da resposta efetuada pelos homens das forças aéreas e navais dos Estados Unidos, nas vezes que ele repete, ironicamente, a expressão “*Deixem que digam...*” e a completa especificando os militares, os quais estão a responder às afrontas, dando resposta com a missão de bombardeio. Num lance comparativo, temos que os militares atingidos nas ilhas representavam toda a nação abatida, e agora os homens de MacArthur simbolizam toda a nação reagindo. Ele quer dizer que agora

está revelando o que estava oculto, mas sempre à disposição; que a provocação teve a sua justa consequência e eles não são “*fracos e playboys*”, e sim fortes e valorosos.

Após o fim das sequências do contra-ataque aéreo e o retorno dos sobreviventes, o filme entra nos planos finais, onde é criada uma atmosfera rica em emoções proporcionadas por melodias suaves, imagens e narração com carga sentimental, que resumem o sentido da narrativa e fazem a sua conclusão. Dentro desse ambiente, percebe-se o momento de uma sugestiva transição entre cenas (foto 19).



Foto 19- Bandeira dos Estados Unidos em transição com câmeras de cinema.

O fotograma mostra a bandeira dos EUA em uma cena que, por uns instantes, junta-se às câmeras cinematográficas, entre um efeito de *fade-out* (em que uma cena vai sumindo, aos poucos, da tela) e *fade-in* (com outra imagem aparecendo e substituindo a que está se desvanecendo). Isso é bem simbólico, pois revela uma sutil referência metalinguística do poder do Cinema hollywoodiano através dessa produção fílmica, que transparece homenagear o espírito de pertencimento aos EUA e ao que ele culturalmente significa.

Seguem-se outros momentos patrióticos em que um garotinho vestido de marinheiro segura uma pequenina bandeira do país e o herói protagonista é condecorado com medalha pelo próprio presidente Roosevelt (fotos 20 e 21).



Fotos 20 e 21- Menino com bandeiras do país na cena. Rafe recebe condecoração do presidente dos EUA.

Enquanto isso, a enfermeira Evelyn finaliza narrando, dirigindo-se aos espectadores a respeito do que se deu na realidade daquela guerra, resumindo a situação da nação nas seguintes palavras:

EVELYN: *Quando a ação acabou e olhamos para trás, entendemos muito e pouco ao mesmo tempo. Mas uma coisa é certa. Antes do ataque do Doolittle, a América só conhecia a derrota. Depois dele, houve esperança de vitória. O Japão percebeu, pela*

primeira vez, que podia perder e começou a recuar. A América percebeu que iria vencer e avançou. Foi uma guerra que mudou a América e o mundo. A Segunda Guerra Mundial, para nós, começou em Pearl Harbor (...). Os tempos puseram à prova nossa alma. E através dessa prova, nós vencemos.

Nesse breve discurso, a personagem chega a usar três vezes a palavra *América*, na verdade, os Estados Unidos, reforçando a ideia de que este entrou na batalha mundial e a venceu por todos. Conforme o enunciado, a “América” fez o Japão recuar, ela tinha a certeza da vitória. Temos o que o filme passa como mensagem: o antes e o depois de Pearl Harbor. Conforme as palavras da personagem, ela procura apontar para a resposta do ataque de Doolittle como um divisor de águas que tirou os EUA da vergonha do ataque e avançou em mais ações no conflito mundial.

Ao dizer que “*O Japão percebeu, pela primeira vez, que podia perder e começou a recuar*”, fica entendido que se não fossem os EUA entrar na guerra, o Japão continuaria avançando e, certamente, os Aliados perderiam. E que só com os Estados Unidos na batalha é que pôde realmente haver uma chance de vitória.

No trecho “*A América percebeu que iria vencer*”, observe-se que ela não disse “poderia” (possibilidade) vencer, mas que “*iria*” (certeza) vencer.

Suas palavras são emblemáticas ao terminarem o filme com “*nós vencemos*”, isto é, os EUA venceram.

Diante desses enunciados, temos que levar em conta que “todo dizer é ideologicamente marcado. É na língua que a ideologia se materializa. Nas palavras dos sujeitos [...], o discurso é o lugar do trabalho da língua e da ideologia” (ORLANDI, 2000, p. 38). Conforme também lembra Mussalin (2001, p.112), diz respeito à relação estabelecida entre um discurso e suas condições de produção, ou seja, entre um discurso e as condições sociais e históricas que permitiram que ele fosse produzido e gerasse determinados efeitos de sentido e não outros.

A conjuntura, portanto, em que esse discurso final do filme foi produzido para esse momento da narrativa diz muito de como se quer que ele seja recebido pelos ouvintes, pois remetem a um contexto da História estadunidense sobre sua entrada e ações na Segunda Guerra, o que é, nessa obra do cinema, revisitado com um tratamento especial ao sabor dos olhares dos produtores, roteirista e diretor para criar uma obra inspiradora dos valores, do orgulho e de sua idealização como povo, como pessoas de nobre índole. Isso foi visto em cada um dos personagens participantes dessa trama fílmica. Assim, “o cinema ensina, explica,

documenta, constrói uma memória, é agente e produtor de um discurso sobre a história” (Nóvoa; Barros, 2008 *apud* Quinsani, 2016, p. 157).

Foi visto que, do início do filme até a hora do ataque, e mesmo depois dele, temos o desenvolvimento de cada um dos personagens de forma a ser criado um clima que transmita a ideia dos EUA como um modelo de vida romântico, agradável, belo, inocente, resiliente e admirável, além de uma visão heroicizada. A obra quer provocar no espectador o sentimento de admiração aos Estados Unidos pela maneira como tudo foi abordado na linguagem cinematográfica. Conforme já escreveu Max Weber, “o prestígio cultural e o prestígio do poder estão intimamente relacionados. Toda guerra vitoriosa fomenta o prestígio cultural” (WEBER, 1999, p. 175). E notou-se, nessa obra, o gasto de muito tempo de narrativa para construir tal visão do país, da sociedade estadunidense, mais do que qualquer outro aspecto da guerra.

Perante os expostos, a estética do filme salientou, muitas vezes, que os efeitos fílmicos não podem ser gratuitos, mas permanecer a serviço do enredo (Metz, 1972, p.117). Então, tudo quanto foi usado nessa obra, e como foi empregado, ajudou a contar a história de maneira a atingir um efeito em que esteja clara a percepção de que esse país, mostrado na obra com pessoas vívidas, amáveis, alegres e apaixonadas teve perturbado o seu jeito americano de ser, o que teria causado uma comoção nacional e moveu seus líderes governamentais a levar a guerra para o inimigo através de seus heróis de plantão, para fazer a diferença, mudar o cenário mundial e vencer.

CONCLUSÕES

Chegamos ao fim de uma viagem do trem que passou pelas estradas dos campos de batalha de um dos gêneros de filmes prolíferos na história da indústria cultural cinematográfica. Essa indústria que vem, desde seu nascimento, aumentando o seu espaço de ação e influência, capitalizando públicos e valores ao longo do seu crescimento. Sua abrangência cobriu países e culturas até onde conseguiu chegar, levando entretenimentos padronizados, produzidos em larga escala e lucrando para o seu fortalecimento e manutenção.

A sétima arte em si tem muito a contribuir socialmente ao lidar com assuntos emergentes da sociedade, estimulando a reflexão, a discussão, o debate para o tratamento e constantes refinamentos, melhorias de quadros negativos e resoluções de conflitos em uma sociedade que busque sempre ir se afinando em suas demandas. E o cinema é um verdadeiro leque de informações a respeito de uma sociedade que pretende relatar, quer tratando de forma responsável, quer supervalorizando, mediocrizando ou minimizando-a ao sabor dos idealizadores e realizadores das produções.

Diante de tudo quanto foi exposto, descrito, interpretado, analisado, avaliado, criticado nessa produção, chegamos à compreensão de que essa arte pode ser usada como uma arma poderosa de propaganda para a defesa e promoção dos valores da cultura, especificamente a estadunidense em sua trajetória histórica de espalhar a sua imagem por meio de uma forma que se pretende de preponderância mundial, projetada tanto aos habitantes em seu território como aos de todas as partes do mundo mediante as produções hollywoodianas. Assim, os Estados Unidos inundam o globo com suas produções fílmicas e, conseqüentemente, propagam o seu *american way of life*, com o simbolismo presente nos roteiros e personagens interpretados por atores, o que intenta refletir na realidade. Como afirma Souza, “a arte lida com o imaginário e o simbólico, pra nos por diante do real” (SOUZA, 2012, p. 67).

Com tal imagem cultural diante do cenário mundial, torna-se motivador para a indústria hollywoodiana a busca para submeter as demais culturas mediante o investimento em filmes para continuar consolidando e mantendo o domínio comercial e ideológico do país.

Quanto ao capítulo do gênero filme de guerra, uma visão geral de tais tipos de filme verificou como os personagens vilões precisam ser apresentados como perversos de outros países e formas culturais, a serem combatidos, enquanto os heróis, na grande maioria das vezes, possuem as características do homem branco, virtuoso, protetor dos EUA e dos inocentes, capaz de morrer por sua pátria e modo de vida. Dessa forma, o público é

estimulado a torcer pela pretensa superioridade cultural estadunidense criada por tais metodologias para que o resultado seja bem apreciado na tela.

Nessas conjunturas cinematográficas envolvendo aspectos reais da História, a imagem daquele país estará, com frequência, vinculada, ideologicamente, ao que é bom e melhor para o mundo, mascarando a jactância da hegemonia, a sujeição e o abuso político subjacentes.

Com relação às quatro produções analisadas no capítulo 3, podemos reunir, agora, pontuais considerações que comprovam o uso desse gênero cinematográfico na tentativa de difusão do ideal de superioridade dos EUA no cenário mundial.

No filme *A Conquista da Honra*, há um trecho da fala de um personagem que diz: “*As pessoas nas esquinas, elas viram essa foto e tiveram esperança... Ela (a foto) diz que nós podemos ganhar essa guerra, que nós vamos ganhar (...)*”. A inferência no que foi dito ultrapassa a afirmação, uma vez que aponta para os Estados Unidos como aquele “nós” que vai por um fim à guerra por meio de sua força, a despeito das demais nações aliadas envolvidas nas batalhas.

A crítica maior está no personagem Ira Heyes, extraído da vida real, usado pelo Governo na força militar, mas sofredor de racismo por ser índio. Suas últimas palavras na narrativa: “*Por causa da guerra, os homens brancos vão entender muito mais os indígenas. E esse mundo vai ser melhor*”. Diante do real quadro nas questões raciais do país, no entanto, sua frase soou tão ingênua quanto fantasiosa, mas que não deixa de expor o sonho de todos quantos lutam por respeito e aceitação.

Na produção hollywoodiana *Regras do Jogo*, o ponto alto da trama foi o áudio do discurso de um líder islâmico, no qual declara: “*Apelamos a todos os muçulmanos que acreditam em Deus, e que esperam ser recompensados, para que obedeçam ao mandado de Deus: matar americanos e pilhar os seus bens, onde quer que esses americanos se encontrem. Matar americanos e os seus aliados, tanto civis como militares é o dever de todos os muçulmanos capacitados...*”. Digno de nota é que a narrativa convergiu para esse fim, em que os muçulmanos, de forma geral, foram apresentados como inimigos reais e potenciais dos Estados Unidos e de seus habitantes. Assim, prevaleceram, na obra, as lentes do estereótipo, que só viram um povo de motivações malignas, expressadas por meio de homens, mulheres e crianças, sem exceção.

Em *Nascido em 4 de julho*, a frase mais icônica do ativista Ron Kovic foi: “*Fomos ao Vietnã parar o comunismo. Nós matamos mulheres e crianças*”. Por outro lado, dizia Kennedy sobre os esforços naquela guerra: “*Uma luta contra os inimigos comuns do homem:*

a tirania, a pobreza, a doença e a própria guerra”. São palavras do próprio presidente extraídas do discurso real. Dois discursos opostos que mostram o que havia entre o Governo que investia nas mortes e o povo que se manifestava pelo fim dos conflitos que se arrastaram por duas décadas. Outro ponto importante visto foi a imagem deturpada dos negros trabalhando no hospital, bem como o México e os mexicanos foram mal caracterizados na tela, o que repercute de forma pejorativa para a maneira como são vistos essas pessoas pelos telespectadores.

No longa-metragem *Pearl Harbor*, o Tio Sam é o gigante adormecido que acordou, a única ameaça real para o império do Japão, este que enfrentava diversas nações; era, nas palavras de Roosevelt, “o povo americano que, em seu justo poderio, venceria até a vitória absoluta”. Essa obra buscou desfazer a impressão de que eles eram “fracos e playboys”, passando a fortes e valorosos. É o poder do cinema hollywoodiano que transparece homenagear o espírito de pertencimento aos EUA e ao que ele culturalmente pretende significar para o mundo.

Diante de tais obras analisadas, entendemos a força que o cinema estadunidense possui, e que sempre será objeto de análises específicas, com muito material para ser investigado nos aspectos ideológicos quanto à própria cultura e a abordagem do que lhe é estrangeiro.

Vimos, portanto, o gênero de guerra, que certamente faz emergir muito desses embates experimentados nas guerras enfrentadas na humanidade, com poder de serem catalisados pelas narrativas cinematográficas contendo fatos da História como pano de fundo para a transmissão das abordagens ideológicas de rivalidades. Até aqui, pôde ser verificado que os filmes do gênero são um instrumento muito prestativo a esse tipo de serviço nas mãos de produtores que se propõem a realizar produções cinematográficas com a finalidade de transmitir um tipo de realidade na ficção que formem um conceito dos Estados Unidos de país modelo de vida e influência no mundo, percebido por meio de personagens e contextos narrativos promotores da representação da moral, do heroísmo, da tradição, do poder político e militar, do defensor dos oprimidos por governos e sistemas inimigos da paz. Quanto mais aquele país e suas produções afirmam sua cultura como superior às outras, tanto mais se cria um pódio no qual sempre buscará estar em primeiro lugar e se manter no poder de forma tal e total no cenário mundial.

Por outro lado, essa pesquisa constatou, também, que esse gênero fílmico é eficiente quando voltado a tecer críticas à política de poder estadunidense, proporcionando ao

espectador reflexões acerca de verdades que permeiam a realidade das ingerências governamentais que revelam interesses de domínio a qualquer custo.

Uma lição alternativa que se tira a partir do contexto das guerras é que tais colossais esforços mobilizando exércitos e milhões de pessoas e valores monetários poderiam ser mais ainda empregados para propósitos humanitários. Entretanto, tamanho engajamento dependeria, como nas guerras, do envolvimento dos que detêm o poder político, mas que não se interessam por esse tipo de urgência.

Quanto a este projeto que agora termina, foi uma guerra particular a sua execução, sendo que outros gêneros estiveram presentes: o drama de escolher os filmes como objeto de análise, os livros e artigos a ler; toda a ação em produzir os textos com a confiança, a corrida contra o tempo para conseguir realizar o projeto nos prazos; o terror de ver o tempo da defesa aproximando-se cada vez mais; o suspense de como se daria a recepção dos críticos da banca. Mas foi criado um verdadeiro romance com essa produção. Foi uma gostosa aventura toda essa experiência, sobretudo em um contexto de pandemia, para causar maior tensão no último ato.

Obviamente não houve intenção de exaurir o assunto, mas sim de contribuir para a continuidade do fazer científico e para o avanço do conhecimento, da interação interdisciplinar, da força que sempre exerceu e continuará exercendo o cinema, de forma que outros possam ser motivados a continuar no tratamento do que foi trabalhado até agora. Se o trabalho do pesquisador for reconhecido ou criticado, fica a certeza de que haverá o enriquecimento do próprio tema para a posteridade acadêmica.

Este é o trabalho de um iniciante, mas o sentimento pode ser comparado com o desafio de um diretor principiante no trabalho de dirigir um grande filme, desde a empolgação na pré-produção, passando por todos os lances, conquistas e dissabores na produção em si, até finalizar com a pós-produção e a sensação de missão cumprida.

REFERÊNCIAS

- A Conquista da Honra.** Título original: *Flags of Our Fathers*. Direção: Clint Eastwood. Roteiro: William Broyles Jr. e Paul Haggis. Produção: Clint Eastwood e Steven Spielberg. Intérpretes: Ryan Phillippe, Jesse Bradford, Adam Beach, John Benjamin Hickey, John Slattery, Barry Pepper, Jamie Bell, Paul Walker, Robert Pattick, Neal McDonough, Tom McCarthy, Joseph Cross, Ned Eisenberg. Estados Unidos, Guerra, História, Drama. 2006. 2h 12m. Baseado no livro *Flags of Our Fathers*.
- ADORNO, Theodor W. A Indústria Cultural – *O Iluminismo como mistificação das massas* (1947). In.: ADORNO, Theodor W. **Indústria cultural e sociedade**. São Paulo: Paz e Terra, 2002.
- ALTHUSSER, Louis. **Ideologia e Aparelhos Ideológicos do Estado**. Lisboa: Editorial Presença/Martins Fontes, 1970.
- ALVES, Gracilda. Cinema, Guerra, Civilização e Barbárie. In: SILVA, Francisco Carlos Teixeira, LEÃO, Karl Schurster Sousa, LAPSKY, Igor (org.). **O Cinema vai à guerra**. 1. ed. Rio de Janeiro: Elsevier, 2015.
- BAKHTIN, M. Os Gêneros do Discurso. In: BAKHTIN, M. **Estética da Criação Verbal**. 3. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2000.
- BALANDIER, George. **O contorno**. Poder e modernidade. Rio de Janeiro, Bertrand Brasil, 1997.
- BENJAMIN, Walter. A Obra de Arte na Era de sua Reprodutibilidade Técnica. In: **Magia e Técnica, Arte e Política**. Ensaios Sobre Literatura e História da Cultura. Obras Escolhidas. Vol. 1. São Paulo, Brasiliense, 1994.
- BERNARDET, Jean-Claude. **O que é cinema**. 1ª ed. São Paulo: Brasiliense, [ebook 2017]1980.
- CARTAZ do 7º empréstimo de guerra dos EUA com uma imagem de fuzileiros navais levantando a bandeira em Iwo Jima. **United States Holocaust Memorial Museum**, 2020. Disponível em: <<https://collections.ushmm.org/search/catalog/irn520954>>. Acesso em: 14 de jul. de 2020.
- COHN, G. A atualidade do conceito de Indústria Cultural. In: MOREIRA, A. (org). **Sociedade Global**. Petrópolis: Vozes, 1998.
- EAGLETON, Terry. **A Ideia de Cultura**. Lisboa: Actividades Editoriais, 2003.
- FAZENDA, Ivani Catarina Arantes. **Interdisciplinaridade na pesquisa científica**. Campinas, São Paulo: Papyrus, 2015.
- Filmes de guerra e anti-guerra. **FILMSITE**. Disponível em: <https://www.filmsite.org/warfilms.html>. Acesso em 07. jul. 2020.
- FIORIN, José Luiz. **O Pathos do enunciário**. Alfa, São Paulo, 48 (2): 69-78, 2004.
- LA FARGE, Peter. **The Ballad of Ira Hayes**. Letra e música: Peter La Farge. Gênero: Folk. Álbum: Ira Hayes and Other Ballads. Produzido por John Hammond. EUA: Columbia, 1962.
- MARTINS, Carlos Benedito. **O Que é Sociologia**. 38ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.

MELO, Marcos Costa. *Construindo Loucuras: Cinema e Guerra do Vietnã*. Dissertação de mestrado. Florianópolis, 2011.

METZ, Christian. **A Significação no cinema**. Tradução de Jean-Claude Bernadet. São Paulo: Perspectiva, 1972.

MUSSALIN, Fernanda. BENTES, Anna Christina. **Introdução à linguística: domínios e fronteiras**. 2ª. ed. São Paulo: Cortez, 2001.

NASCIDO em 4 de julho. Título original: *Born on the fourth of July*. Baseado no livro *Born on the fourth of July*, de Ron Kovic. Direção: Oliver Stone. Intérpretes: Tom Cruise, Kyra Sedgwick, Raymond J. Barry, Caroline Kava, Willem Dafoe, Josh Evans, Frank Whaley, Anne Bobby. Estados Unidos, rama biográfico de guerra / anti-guerra. 1989. 2h 25m. DVD.

ORLANDI, Eni Puccinelli. **Análise de Discurso: princípios e procedimentos**. 2ª ed. Campinas, São Paulo: Pontes, 2000.

PÊCHEUX, Michel. Análise automática do discurso (AAD-69). In: GADET, Françoise; HAK, Tony (orgs.). **Por uma análise automática do discurso: uma introdução à obra de Michel Pêcheux**. 2 ed. Campinas: Editora da Unicamp, 1997.

PEARL HARBOR. Produção: Jerry Bruckheimer e Michael Bay. Direção Michael Bay. Roteiro: Randall Wallace. Diretor de fotografia: John Schwartzman. Intérpretes: Ben Affleck, Josh Hartnett, Kate Beckinsale, Cuba Gooding, Jr., Jon Voight, Alec Baldwin, Mako, Dan Aycroyd. País: Estados Unidos. Gênero: guerra, romance. 2001 (183 min.). DVD.

PEREIRA, Wagner Pinheiro. Guerra Civil Espanhola: O Cinema do general Franco. In: SILVA, Francisco Carlos Teixeira da; Leão, Karl Shurster Sousa; LAPSKY, Igor. **O Cinema vai à guerra**. 1 ed. Rio de Janeiro: Elsevier, 2015.

QUINSANI, Rafael Hansen. Pensar historicamente a partir de Blow-up: imagens, reminiscências e o olhar historiográfico. In: SOUZA, Fabio Feltrin de; BRANCALEONE, Cassio. **Cinema e sociedade: Resistências e jogos de poder**. Jundiaí: Paco Editorial, 2016.

REGRAS do Jogo. Título original: *Rules of Engagement*. Direção: William Friedkin. Intérpretes: Samuel L. Jackson, Tomy Lee Jones, Guy Pearce, Bruce Greenwood. Estados Unidos, Guerra, Drama. 2000. 2h 8m.

SAID, Edward W. **Orientalismo: o Oriente como invenção do Ocidente**. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

_____. **Cultura e Imperialismo**. Tradução de Denise Bottman. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

SANTOS, Marcelo Moreira. **Cinema e semiótica: a construção sónica do discurso cinematográfico**. Revista *Fronteiras - estudos midiáticos* 13(1): 11-19, janeiro/abril 2011.

SBRAVATI, Daniela. Entre dois mundos: uma análise do filme *Histórias Cruzadas*. In: **Cinema e Sociedade: Resistência e jogos de poder**. Jundiaí: Paco Editorial, 2016.

SILVA, Alberto. **Cinema e humanismo**. Rio de Janeiro: Pallas, 1975.

SILVA, Carlos Leonardo Bahiense da; SANTOS, Ricardo Pinto dos. Cinema e Genocídio no Século XX: Análise dos grandes massacres étnicos, religiosos e sociais. In: SILVA, Francisco Carlos Teixeira da; Leão, Karl Shurster Sousa; LAPSKY, Igor. **O Cinema vai à guerra**. 1 ed. Rio de Janeiro: Elsevier, 2015.

SILVA, Francisco Carlos Teixeira da; LEÃO. Guerra e Paz: pacifismo, gênero e identidade na tela. In: SILVA. Francisco Carlos Teixeira da; Leão. Karl Shurster Sousa; LAPSKY. Igor. **O Cinema vai à guerra**. 1 ed. Rio de Janeiro: Elsevier, 2015.

SOUZA. Fabio Feltrin de; BRANCALEONE, Cassio. **Cinema e sociedade**: Resistências e jogos de poder. Jundiaí: Paco Editorial, 2016.

SOUZA, Luiz Carlos Martins de. **Cartas pra quem?** O funcionamento discursivo da “falta” no filme Central do Brasil. Campinas: [s.n.], 2012.

VALIN, Alexandre Busko. Cinema e Guerra Fria: entre Hollywood e Moscou. In: SILVA. Francisco Carlos Teixeira da; Leão. Karl Shurster Sousa; LAPSKY. Igor. **O Cinema vai à guerra**. 1 ed. Rio de Janeiro: Elsevier, 2015.

VIRILIO, Paul. **Guerra e Cinema**: logística da percepção. São Paulo: Boitempo, 2005.

WEBER, Max. **Economia e sociedade**: fundamentos da sociologia compreensiva; tradução de Regis Barbosa e Karen Elsabe Barbosa. Brasília, DF: Editora Universidade de Brasília: São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 1999.