

Mito da guerra e identidade nacional norte-americana no cinema de Hollywood

Ana Paula Spini*

Em *Ritos de Sangue em Hollywood; mito da guerra e identidade nacional norte-americana*¹, procurei entender, através do estudo das representações da guerra no cinema de Hollywood, aspectos de uma cultura que se constrói e reconstrói também a partir das guerras que empreende. Isto porque trato o cinema como uma das formas de manifestação da identidade nacional norte-americana, como um importante canal de elaboração das mazelas da nação e da celebração de seus grandes feitos. Artigo, desta forma, cinema à formação e reformulação da identidade nacional, totalidade contraditória, constituída por padrões arraigados, tradições, mas também por contrastes, conflitos, visões concorrentes, e por isso, uma totalidade cambiante.

O mito da guerra na sociedade norte-americana é investido de poesia e religiosidade, em que passado e presente se fundem na imagem de homens honrados, corajosos e fiéis unidos na defesa da liberdade e da democracia. A guerra pressupõe dor, sofrimento e perda, que uma vez inseridos na narração mítica da nação, ao contrário de torná-la insuportável, torna-a ainda mais poética e sagrada. A iminência da perda da vida humana confere aos que vão à guerra uma aura religiosa. Vão em nome da lealdade, da fé, da crença.

O investimento poético na guerra é possível quando esta foi vitoriosa e reconhecida pela sociedade como uma guerra justa, ou quando representou uma perda que precisou ser elaborada – como a Guerra do Vietnã. Guerra e justiça são, no século XX, os dois lados da mesma moeda. A poesia também se torna possível com o distanciamento temporal que permite olhar para trás e enxergar no campo de batalha um lugar adverso, no qual a vitória é conquistada com tenacidade e sacrifício. A poética da guerra evoca a formação do caráter norte-americano e seu destino missionário.

A mítica da guerra na sociedade norte-americana tem encontrado no discurso oficial, ao longo da história, alimento para sua manutenção e antídoto para as resistências e lutas internas de grupos que se recusam a aceitar a guerra como recurso inevitável. O próprio discurso oficial se transforma frente à resistência à guerra, no conteúdo e no tom. Por isto o mito se faz na ação e é dinâmico, apesar de sua aparente

* Doutora em História Social pela Universidade Federal Fluminense; professora da UNIABEU/RJ.

¹ SPINI, Ana Paula. *Ritos de Sangue em Hollywood; mito da guerra e identidade nacional norte-americana*. Tese de Doutorado, orientadora: Cecília Azevedo, UFF, 2005.

atemporalidade. Cumpre o papel de equacionar as diferenças, constituindo um poderoso “mecanismo discursivo” que transforma as diferenças em unidade.

As transformações nas representações da guerra no cinema de Hollywood no período compreendido entre 1980 e 2002 são analisadas à luz das reformulações do mito da guerra então verificadas na identidade nacional norte-americana. Foram escolhidos três marcos históricos para esta análise: o combate de Reagan ao que ele chamou de síndrome do Vietnã, a Guerra do Golfo e os atentados de 11 de setembro.

Para descobrir o que havia sido feito com trauma do Vietnã – a grande e histórica derrota militar dos Estados Unidos – optei por investigar a memória cinematográfica da guerra, e mais especificamente, a memória daquilo que havia sido mais traumático para os norte-americanos: as revelações sobre os massacre de civis pelos soldados norte-americanos. Em casa, a população norte-americana teve que se confrontar com a idéia de que aquela não era uma guerra justa e não se dava de uma maneira legal.

Os filmes sobre o Vietnã da década de 1980 engrossaram as fileiras das denúncias de atrocidades cometidas por soldados norte-americanos na Guerra do Vietnã. As representações dos veteranos como “*babykillers*” e de comportamento desviante em função do uso de drogas, apesar de terem se tornado emblemáticas, não são as únicas encenadas, nem foram encenadas sempre da mesma maneira, tendo assumido significados diferentes e contrastantes.

Platoon e *Nascido para Matar* são dois exemplos de filmes que representaram negativamente aquilo que em *Rambo* foi celebrado – o corpo viril e violento da *America*. Os filmes tocam na ferida aberta, endossando as denúncias de veteranos vindas a público a partir de 1969 sobre os crimes cometidos por soldados norte-americanos no Vietnã contra civis, incluindo mulheres e crianças.

A ficção que permite ao espectador viver as emoções provocadas pela ação da guerra bem como de todos os sentimentos acompanhados como medo, ódio, dor, pena e vergonha permitiram que estas versões da guerra fossem consolidadas no imaginário social norte-americano. Tais versões, já presentes na cinematografia de Hollywood desde a década de 1970, contaram na década de 80 com um fato novo: os filmes eram testemunhais, feitos a partir da memória de veteranos do Vietnã, com a sua participação, o que implica no duplo movimento de resgate e detração do veterano do Vietnã. Isto porque versões de veteranos que durante a década de 1970 denunciavam atrocidades, levadas às telas a partir da década de 1980, eram garantia de que eles não

seriam confundidos com “*babykillers*”, era a forma de redenção através da construção de uma linha divisória entre o bom e o mal veterano. A sua narrativa de denúncia era o passaporte para a sua absolvição perante a sociedade e forma de reconhecimento social. Sua versão produzia ou reforçava uma ambigüidade: veteranos eram vilões mas eram também heróis. A produção da ambigüidade amenizou de certa forma, na década de 1980, a rejeição da sociedade aos veteranos do Vietnã, ainda que a imagem do veterano vilão tenha se tornado marcante no imaginário norte-americano.

Para a análise da representação da idéia de massacre na década de 1990 foram escolhidos dois filmes: *O Resgate do Soldado Ryan* e *Além da Linha Vermelha*. Em ambos, os momentos de grande força dramática são aqueles em que os massacres das tropas norte-americanas são encenados. Neste sentido, estes filmes fazem a inversão de uma fórmula dos filmes sobre o Vietnã da década de 1980, de representar negativamente os soldados norte-americanos, em especial o exército, em alusão ao massacre de My Lai e tantas outras atrocidades cometidas contra civis por soldados norte-americanos.

Mesmo em se tratando de filmes sobre a Segunda Guerra Mundial que a princípio se constitui em um gênero dentro do gênero *guerra*, pode-se afirmar que os clichês – fórmulas – produzidos em filmes de guerra vão sendo apropriados por outros filmes de guerra, resignificados, compondo um imaginário cinematográfico, um universo simbólico que só pode ser pensado em diálogo com uma complexa e contraditória identidade nacional.

Desta forma, se Spielberg – *O Resgate do Soldado Ryan* – realiza a primeira seqüência do seu filme em termos de guerra televisada à moda Guerra do Golfo, faz também a apropriação do recurso realista utilizado por Oliver Stone na década de 1980 em *Platoon*, e tem como referência ideológica os filmes nacionalistas sobre a Segunda Guerra Mundial produzidos na década de 1950 com John Wayne no papel de guerreiro/cowboy. A produção cinematográfica à época da realização de um filme oferece leituras possíveis que são apropriadas pelo diretor que é duplamente receptor e produtor de significados. Como no trabalho acadêmico, os filmes fazem citações, incorporações e críticas a outros filmes já produzidos e que influenciaram na sua criação. As citações são resignificadas de acordo com os propósitos do autor e com o lugar de onde ele fala.

No filme de Malick – *Além da Linha Vermelha* – , por sua vez, temos a utilização de referenciais imagéticos da produção de filmes sobre o Vietnã da década de

1980: como as aldeias vietnamitas, os acampamentos militares japoneses ocupados pelos batalhões norte-americanos são queimados. Mesmo que esta prática não seja específica da Guerra do Vietnã, a sua utilização compõe uma das fórmulas dos filmes de guerra sobre o Vietnã.

Ao utilizar este elemento (da queima do acampamento), Malick o faz de tal forma que incorpora o sentido de crítica social atribuído ao incêndio das aldeias vietnamitas nos filmes sobre o Vietnã da década de 1980. No lugar de civis, temos à nossa frente soldados japoneses derrotados, flagelados, humilhados, feridos...e Malick nos faz vê-los como seres humanos. Nos mostra que o horror da guerra não se limita à perda das vidas civis, mas se estende à perda da dignidade humana.

Ambos encenam massacres dos norte-americanos, mas de formas tão diferentes que possuem significados diametralmente opostos. Em Spielberg o resultado é nacionalista, celebracionista, memorialista. Em Malick o resultado é humanista, universalista, pacifista.

Por fim, para a análise da representação de massacres em filmes posteriores ao 11 de Setembro, foram escolhidos dois filmes: *Fomos Heróis* e *Códigos de Guerra*. Nos dois filmes realizados em 2001, a idéia do “outro” é nítida uma vez que os inimigos são asiáticos. Em ambos o poderio militar norte-americano e sua supremacia sobre o inimigo são exaltados. Mas o contexto histórico de suas realizações permite tanto um olhar mais condescendente sobre os inimigos do passado, quanto a reafirmação da superioridade militar e dos mitos que justificam as guerras americanas como a doutrina do Destino Manifesto, o mito civilizador de propagação dos valores e instituições dos Estados Unidos.

Em 2001, o inimigo externo configurou-se volátil, presente em todos os lugares e estando em lugar algum, dando a impressão de que pesadelos criados em Hollywood sob a forma do mal, de maneira mágica, ganharam vida. Ainda que Hollywood não possa ser considerada porta-voz do governo dos Estados Unidos, sob o risco de desconsiderarmos todas as vozes dissonantes que no decorrer de sua história levantaram-se contra o *mainstream*, os filmes de guerra realizados de 2001 em diante têm cuidado de afirmar o lugar da guerra na manutenção dos valores da sociedade norte-americana, de sua própria sobrevivência, aprofundando uma tendência surgida na década de 1990 de transformar em imagem – documentário os sacrifícios de sangue dos soldados norte-americanos.

O termo massacre que no contexto pós-Guerra do Vietnã era usado para designar as atrocidades cometidas por soldados norte-americanos, sendo o massacre de My Lai o mais emblemático, ganha em *Fomos Heróis* um outro significado. É apropriado, resignificado, sendo o sentido anterior abandonado. No filme, as vítimas em potencial são os soldados norte-americanos e os algozes são o inimigo externo. A guerra suja se transforma em guerra limpa, lavada com o sangue abundantemente derramado dos jovens soldados norte-americanos.

Em *Códigos de Guerra* o termo *massacre* é inexistente. Contudo, os massacres a civis no Vietnã são exemplarmente aludidos não com o massacre, mas pelo seu oposto: a encenação da ocupação de uma aldeia japonesa por soldados norte-americanos como uma missão humanitária dos Corpos da Paz.

O que ocorre aqui é a desassociação entre *aldeia* e *massacre*. O primeiro é mantido, mas o segundo é eliminado, apesar de estar aludido. Além disto ocorre, como em *Fomos Heróis*, uma inversão de papéis no que se refere a algozes e vítimas. São os próprios japoneses aqueles que atacam a aldeia japonesa, sendo os soldados norte-americanos capazes de dar a própria vida para proteger uma criança japonesa.

Esta inversão pode ser encontrada em outros filmes contemporâneos, como em *Três Reis* que, tratando da Guerra do Golfo, mostra uma cena de fuzilamento de uma mãe, alusiva à uma cena de *Platoon* em que uma mulher é morta com um tiro na cabeça dado pelo sargento líder do grupo norte-americano após a invasão da aldeia. Mas inversamente ao que acontece em *Platoon*, em *Três Reis* quem perde o controle e atira na cabeça da mulher é um oficial do exército de Sadam Hussein, o que aterroriza os soldados norte-americanos, particularmente o líder do grupo, que a partir de então se sente responsável pela fuga dos refugiados xiitas.

Enfim, a apropriação do termo *massacre* nos filmes contemporâneos acima considerados é operada de duas formas: segundo a eleição de novos culpados – o exército inimigo japonês e iraquiano – mantendo o papel de vítima da população civil, e na eleição de novas vítimas – os soldados norte-americanos. Em ambos os casos os culpados são sempre os *outros externos*. Tal inversão é um elemento do processo de enquadramento da memória da Guerra do Vietnã e da propaganda de guerra.

Assim, *O Resgate do Soldado Ryan* na representação do massacre dos soldados, é referenciado no filme *Fomos Heróis*. Ambos os filmes, por sua vez, receberam da Guerra do Golfo influência direta para tratar a guerra positivamente, mesmo sendo ela muito dolorosa. Neste sentido são dois filmes pró-guerra, uma vez

que legitimam a guerra como importante elemento constituinte da identidade nacional norte-americana, reconhecendo a sua importância para o fortalecimento dos laços nacionais que dariam à *America* a responsabilidade de “fazer por merecer” o martírio de seus jovens soldados. Os ritos de sangue em *O Resgate do Soldado Ryan* e em *Fomos Heróis* apelam ao sentimento de pertencimento nacional.

A memória cinematográfica da Guerra do Vietnã tem sido construída ao longo do período estudado no embate entre representações da Guerra do Vietnã em particular e da guerra em geral. Esta dinâmica sentida na encenação de guerras pelo cinema hollywoodiano com significados díspares para a sociedade norte-americana tem íntima ligação com a política externa norte-americana ao longo do período, com as guerras deflagradas, suas conseqüências para o país e com os movimentos anti-guerra que se alastram na iminência de uma guerra.

A guerra é encenada como rito de sangue, seja o sangue de civis brutalmente assassinados pelos soldados norte-americanos, representando a nação degenerada, seja o sangue dos soldados norte-americanos abundantemente derramado, representando a regeneração da nação através da encenação da auto-flagelação. Em ambos os casos, a guerra é encenada como rito de sangue que tanto purifica e redime quanto suja e condena a nação.

É preciso salientar que os filmes escolhidos não esgotam as representações de guerra, nação e identidade nacional das respectivas décadas, mas são filmes cujas representações de guerra, nação e identidade são próprias das décadas em que foram realizados. Como texto, os filmes são datados, concernentes ao contexto de sua realização.

Foi possível identificar no cinema a formulação e reformulação da identidade nacional quanto ao tratamento dado à guerra, mas também quanto à questão étnica, maior dilema da identidade nacional norte-americana desde o século XIX, e quanto à questão de gênero, outro dilema surgido com a revolução cultural dos anos de 1960 e aprofundado com a Guerra do Vietnã. A guerra define a identidade nacional em oposição ao outro, mas o filme de guerra abarca os dilemas da identidade norte-americana que definem a cor – as cores – da nação e seu gênero.

A grande mudança verificada nos filmes mais recentes que pode ser entendida como uma mudança de paradigma na questão étnica nos Estados Unidos diz respeito à tendência de inclusão dos não-brancos na narrativa nacional norte-americana de uma forma muito específica: a inserção como resultado do reconhecimento do outro interno

pelo branco. Ao inserir o outro, o branco se engrandece e faz prevalecer a sua versão de nação, ainda que modificada.

Temos já na década de 1990 filmes que encenam uma narrativa de nação mais inclusiva. Isto se deve ao fato de que o filme fala sempre do presente, e mesmo que a questão do multiculturalismo tenha nos Estados Unidos origem no movimento pelos direitos civis na década de 1960, ganhou espaços consideráveis na sociedade norte-americana notadamente na década de 1990. Fortaleceu-se nos círculos acadêmicos, fazendo reverberar vários tipos de multiculturalismo, e possibilitando suas várias apropriações dentro e fora da academia – inclusive aquelas que vêem o Exército como modelo de integração racial e ação afirmativa.

Além da questão racial, a questão da feminização da sociedade que se colocava na década de 1980 nos filmes contemporâneos aparece como uma crise resolvida na remasculinização da *America* das décadas seguintes. Em *Platoon* vê-se a alusão à homossexualidade de Elias (William Dafoe), em *Nascido Para Matar* vê-se os cadetes tendo seus cabelos raspados como iniciação para a vida militar encenada como inferno, em uma época marcada pela cruzada reaganista de resgate da nação viril, masculina, *rambonista*.

Paralelamente à questão da resolução da crise da identidade masculina, percebe-se uma mudança no perfil do herói que deixou de ser jovem e inocente, sonhador e idealista, perturbado e desajustado para se tornar pai de família, com um lar, mulher e filhos esperando por eles, marcando assim o retorno da família como núcleo gregário, bem diferente da família desajustada dos filmes da década de 1980.

Foi possível verificar através da análise das encenações de massacres nos filmes, que este tema – qualquer que seja seu tratamento – está associado aos massacres cometidos pelos soldados norte-americanos no Vietnã e que no decorrer das décadas vai ocorrer um processo de enquadramento da memória da guerra que inverte o significado do termo no sentido de produzir a amnésia social sobre os mesmos. Os ritos de sangue que na década de 1980 representavam a degeneração da nação, de 1990 em diante representarão a sua regeneração.

Ainda que seja possível avaliar as tendências das décadas é possível e necessário identificar as dissonâncias, contradições, pontos de vista concorrentes. O trauma do Vietnã foi elaborado pelo cinema de Hollywood no decorrer destas décadas, mas a memória do trauma mantém sua fagulha. Se todos os filmes pós-Golfo encenam o

oposto do trauma – com exceção de *Além da Linha Vermelha*, o que denota o limite do enquadramento da memória – é porque a sua memória está viva.

Assim, o cinema tanto é um mecanismo de costura das diferenças internas das culturas nacionais quanto meio de expressão de sua divisão. Os filmes de guerra de Hollywood, aqui analisados, correspondentes ao período entre 1980 e 2002, tanto condenam a nação quanto a redimem e regeneram através das encenações da guerra como ritos de sangue. Resta saber se para o período posterior a 2002 o gênero *guerra* no cinema de Hollywood se manteve aberto a perspectivas críticas ao belicismo do governante que age sob o espectro do cavaleiro solitário do século XIX. Temo que não. Neste período orçamentos gigantescos foram mobilizados em superproduções que revisitaram guerras européias míticas em uma verdadeira cruzada cinematográfica de legitimação de novas guerras *americanas*.

Bibliografia:

- AMBROSE, Stephen. *Americans At War*. University Press of Mississippi, 1997.
- AZEVEDO, Cecília. *Em Nome da “América”: Os Corpos da Paz no Brasil. (1961-1981)*. Tese de doutorado. FFLCH, USP, 1999.
- BEATTIE, Keith. *The Scar that Binds; american culture and the Vietnam War*. New York and London, New York University Press, 1998.
- COOK, David A. *Lost Illusions: American Cinema in the Shadow of Watergate and Vietnam, 1970-1979*. New York, Charles Scribner’s Sons, 2000.
- CORRIGAN, Timothy. *A Cinema Without Walls: Movies and Culture After Vietnam*. New Brunswick, 1991.
- ROBERTSON, James Oliver. *American Myth, American Reality*. Hill & Wang, New York, 1994.
- ROWE, John Carlos & BERG, Rick (ed.) *The Vietnam War and American Culture*. New York, Columbia University Press, 1986.
- SHERRY, Michael S. *In the Shadow of War: The United States since 1930’s*. New Haven: Yale University Press, 1995.
- SLOTIKIN, Richard. *Gunfighter Nation. The Myth of the Frontier in Twentieth-Century America*. New York, Harper Perennial, 1993.
- SLOTKIN, Richard. *Regeneration Through Violence. The Mythology of the American Frontier. 1600-1860*. New York, HarperCollins, 1996.
- TURNER, Graeme. *Cinema como prática social*. São Paulo, Summus, 1997.

VANOYE, Francis & GOLIOT-LÉTÉ, Anne. *Ensaio sobre a análise fílmica*.
Campinas, Papyrus editora, 1994.