

**MARCOS COSTA MELO**

**CONSTRUINDO LOUCURAS: CINEMA E GUERRA DO  
VIETNÃ**

Florianópolis

2011

**MARCOS COSTA MELO**

**CONSTRUINDO LOUCURAS: CINEMA E GUERRA DO  
VIETNÃ**

Tese apresentada ao curso de História, da Universidade Federal de Santa Catarina, como requisito parcial para a obtenção do título de Doutor em História.

Orientador: Prof<sup>o</sup> Dr. Valmir Francisco Muraro  
Co-Orientador: Prof<sup>o</sup> Dr. Alexandre Busko Valim

Florianópolis  
2011

À protagonista do  
filme da minha vida:  
Fabiana.

## AGRADECIMENTOS

Concluir este doutorado foi um exercício de superação. Foram anos que exigiram dedicação, esforço – tanto físico quanto intelectual – sacrifício e força de vontade para superar dúvidas, incertezas ou desânimos. Isso só foi possível graças a colaboração inestimável de algumas pessoas que, agora, faço questão de listar:

Minha esposa **Fabiana**, companheira de tantos anos, que acompanhou mais próxima que qualquer outra pessoa a trajetória para a conclusão desta tese, quase um roteiro de cinema, bem propícia à sua temática. Agradeço pela compreensão das horas que tive de abdicar da convivência para me fechar no escritório e dedicar o pouco tempo livre às leituras, aos filmes ou à produção do texto.

Ao meu orientador **Valmir Muraro**, que se tornou, ao longo destes anos de convivência, mais que um professor, um amigo. Se no mestrado sua participação já havia sido importante, neste doutorado pode-se dizer que ela foi fundamental, graças à constante motivação e às palavras de incentivo, além da liberdade criativa e da incrível confiança que sempre demonstrou por mim.

Aos meus pais, **Natalino e Cida**, figuras doces sempre preocupadas com o filho e que, mesmo sem entender exatamente o que ele tanto escrevia, nunca deixaram de perguntar, preocupar-se e estimular a seguir em frente.

Aos professores da UFSC, especialmente **Ernesto Anibal Ruiz**, com quem a relação cinema-história se iniciou, João Klug, Eunice Nodari e **Alexandre Busko Valim**, co-orientador, cuja participação na qualificação foi extremamente rica para chamar a atenção acerca de diversos pontos que poderiam ser melhorados na tese. Figura simples, grande na altura e na generosidade, contribuiu sobremaneira com bom aconselhamento e indicações preciosas de leituras.

Aos funcionários do Departamento de Pós-Graduação em História da UFSC: Nazaré, hoje uma colega de pós, Cris e Antonio.

Ao amigo **Diogo Albino Benoski**, historiador de mão cheia e companheiro de tantos e tantos debates sobre história e cinema.

Ao Dr. **Alan Indio Serrano**, pelas conversas, sempre muito importantes.

À amiga **Alexandra Regina da Silveira**, que tanto ouviu falar desse doutorado e acompanhou, durante a maior parte dele, a saga para concluí-lo.

Agradeço ainda a todas as demais pessoas que, de uma forma ou outra, passaram pela minha vida e ajudaram, direta ou indiretamente, na realização desta tese. Muitas foram importantes ao longo destes anos e citar todas seria impossível, porém sintam-se marcadas em minha vida como partes integrantes deste processo.

Obrigado.

Tudo o que fazem os homens está cheio de loucura. São loucos tratando com loucos. Por conseguinte, se houver uma única cabeça que pretenda opor obstáculos à torrente da multidão, só posso lhe dar um conselho: que, a exemplo de Timão, se retire para um deserto, a fim de aí gozar à vontade dos frutos de sua sabedoria.

Erasmus de Rotterdam, *Elogio da Loucura*.

## RESUMO

O presente trabalho visa analisar e refletir acerca de um conjunto de filmes produzidos nos Estados Unidos sobre a Guerra do Vietnã, no que tange às suas representações sociais sobre a figura do militar e suas relações intrínsecas com o governo, o Vietnã, os Estados Unidos, suas famílias, além da própria estrutura militar, tendo como pano de fundo uma trajetória de “construção” da representação da doença mental nos filmes, partindo de uma metodologia que separa e analisa os filmes em “antes”, “durante” e “depois” da guerra, compreendendo de que maneira estas obras pretensamente críticas realmente o são ou apenas reforçam estereótipos.

Palavras-chave: Filmes, Cinema, Loucura, Vietnã, Saúde, Sociedade.

## ABSTRACT

The objective of this work is to analyze and reflect about a number of films produced in the United States, concerning over the Vietnam War. It observes the social representations of the military figure and their intrinsic relations with the government, with the Vietnam, with the United States, their families, and the military structure. The backdrop of the work is the "construction" of the representation of mental illness in films, starting with a methodology that separates and analyzes the movie in "before", "during" and "after" the war, including how these works are supposedly critical or merely reinforce stereotypes.

Keywords: Movies, Madness, Vietnam, Health, Society.

## LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 01 – Cartaz de “O Nascimento de uma Nação”	15
Figura 02 - Leonard Lawrence, o "Gomer Pyle”	60
Figura 03 - Sargento Hartman	62
Figura 04 - O primeiro contato entre Hartman e Pyle	64
Figura 05 - Momento em que nasce o apelido "Joker", após a piada envolvendo John Wayne	64
Figura 06 - Hartman, dedo em riste, dá seu aviso, para Joker e para o público.	65
Figura 07 - Joker tenta ajudar Pyle a superar um obstáculo	71
Figura 08 - Pyle grita de dor, após ser espancado por seus colegas de dormitório.	77
Figura 09 - Gomer Pyle em seus momentos finais, prestes a completar seu ciclo no exército.	79
Figura 10 - Cartaz original do filme: "Uma história real sobre a perda da inocência e o encontro da coragem".	82
Figura 11 - Kovic ainda criança é "emboscado" pelos "inimigos"	84
Figura 12 - A parada de 4 de Julho	87
Figura 13 - A ala dos militares portadores de necessidades especiais. À frente, os ex-soldados em cadeiras de rodas. Mais atrás, desfilam outros ex-soldados mutilados.	87
Figura 14 - Ron interrompe o baile para um último momento ao lado de sua amada.	101
Figura 15 – Elias (Willen Dafoe) e Barnes (Tom Berenger)	107
Figura 16 – Barnes e a criança	113
Figura 17 – Incêndio na vila	114
Figura 18 – A morte de Elias -	117

Figura 19 – a “loucura” de Taylor	118
Figura 20 – Cartaz de Apocalypse Now -	121
Figura 21 – o ataque em nome do surf -	127
Figura 22 – o mundo de Kurtz -	131
Figura 23 – coronel Kurtz	133
Figura 24 – Willard e seu ato final	135
Figura 25 – Michael e Linda	139
Figura 26 – Nick e a primeira roleta russa	142
Figura 27 – Michael e Stevie	145
Figura 28 – cartaz do primeiro Rambo	151
Figura 29 – Rambo é torturado	154
Figura 30 – Rambo se entrega	159
Figura 31 – cartaz de Rambo II	160
Figura 32 – Sanguessugas	163
Figura 33 – Choque elétrico	164
Figura 34 – Rambo e Murdock	165

## SUMÁRIO

RESUMO		VII
ABSTRACT		VIII
INTRODUÇÃO		01
<b>1</b>	<b>CINEMA, LOUCURA E REPRESENTAÇÕES</b>	<b>12</b>
1.1	A guerra no cinema: representações	12
1.2	A loucura no cinema: representações	27
1.3	Contexto histórico da Guerra do Vietnã	36
1.4	Histórico da saúde mental	45
<b>2</b>	<b>CONSTRUINDO “LOUCURAS”: TREINO, EXPECTATIVA E ILUSÃO</b>	<b>54</b>
2.1	Disciplina, Pressão e Loucura: Nascido para Matar	54
2.1.1	Estabelecendo papéis: Hartman, Joker e Gomer Pyle	58
2.1.2	Só os fortes sobrevivem	67
2.1.3	Pyle e os Estados Unidos: gigantes desastrados	72
2.1.4	Loucura e “liberdade”	78
2.2	Ilusão e idealismo: Nascido em 4 de Julho	81
2.2.1	O menino que podia tudo	83
2.2.2	A perda da inocência	90
2.2.3	Refazendo sonhos	94
2.2.4	Onde estão os comunistas?	98
<b>3</b>	<b>CONSTRUINDO “LOUCURAS”: A LOUCURA FABRICADA NO FRONT</b>	<b>103</b>
3.1	Fabricando loucos: Platoon	103

3.1.1	Elias x Barnes = sanidade x loucura	106
3.1.2	Taylor e a insanidade	108
3.1.3	Loucura e crucificação: surto coletivo, a morte de Elias e o retorno para casa	111
3.2	“Que rei sou eu?”: a loucura como fortaleza em <i>Apocalypse Now</i>	120
3.2.1	Mapeando a loucura	122
3.2.2	Nas ondas da guerra	125
3.2.3	Até os confins do Camboja	128
<b>4</b>	<b>CONSTRUINDO “LOUCURAS”: OUTSIDERS DO PÓS-GUERRA</b>	137
4.1	No limite: a roleta russa de <i>O Franco Atirador</i>	138
4.1.2	Brincando de roleta russa	138
4.1.3	O estresse pós-traumático: morrendo na roleta-russa	143
4.2	A violência que define lugar na sociedade: os dois primeiros Rambo	149
4.2.1	Rambo volta para casa	150
4.2.2	Num lugar qualquer	155
4.2.3	Rambo não ama seu país	156
4.2.4	“Eu amo meu país”	159
	<b>CONCLUSÃO</b>	167
	<b>FONTES</b>	172
	<b>BIBLIOGRAFIA</b>	173

## INTRODUÇÃO

A motivação para a realização desta pesquisa veio ainda na graduação de História, no ano de 2001, quando cursei a disciplina História Contemporânea. Naquela oportunidade, realizei uma apresentação sobre os filmes da guerra do Vietnã, tentando “contar” aos meus colegas o que foi a guerra, quais foram suas motivações, os envolvidos, as conseqüências, tudo isso utilizando como fonte principal de pesquisa o cinema de Hollywood.

Para minha satisfação, a apresentação foi muito bem sucedida do ponto de vista de avaliação por parte do professor e da apreciação dos colegas, mas, com certa surpresa, constatei que o tema despertou algumas polêmicas em sala de aula. Muitos se posicionaram contra os filmes apresentados, entendendo-os como manipuladores, a serviço do “imperialismo *yankee*”, meros instrumentos de lavagem cerebral das platéias ao redor do planeta. Outros colegas, no entanto, defenderam o conteúdo das obras, as propostas dos autores, ressaltando o caráter crítico dos filmes.

De minha parte, além da felicidade em estimular a discussão, também vi no assunto potencial para ser melhor desenvolvido no futuro. E esta oportunidade chegou com o ingresso no doutorado. Diante do desafio de escolher um tema para se desenvolver uma tese, lembrei-me daquela discussão iniciada em 2001.

Além disso, a opção pelo cinema foi uma conseqüência natural na minha vida. Muito antes de ingressar no curso de História, assistir a filmes já era um de meus principais interesses. Desde a infância passada em muitas filas esperando pacientemente os filmes dos Trapalhões, passando pela adolescência e a descoberta de Indiana Jones, chegando à fase adulta com a abertura de um leque muito maior de opções. Uma vez no curso de História, as leituras me levaram a uma compreensão sobre a indústria do cinema, a discussão sobre ser ou não arte, os interesses e as possibilidades envolvidos no projeto de construção de um filme, suas ideologias e o alcance, por vezes, quase infinito de uma obra, ao ser lembrada e reverenciada por décadas e gerações.

Outra reflexão que o curso de História me trouxe foi sobre a possibilidade de se usar os filmes como fonte de pesquisa. Este não era um tema novo. Apesar dos trabalhos feitos ao longo do tempo,

comumente se costuma “datar” seu início na década de 70, quando Marc Ferro escreveu o artigo “O filme: uma contra-análise da sociedade”, uma espécie de certidão de nascimento oficial deste tipo de análise historiográfica. Foi, na verdade, assim como os pequenos filmes exibidos pelos irmãos Lumière, o ápice de um processo que já se desenvolvia há algum tempo. No entanto, quando comecei a me interessar por esta temática, no final da década de 90, pode-se dizer que ela estava ainda em seus primeiros momentos no Brasil. Hoje podemos constatar que há um número realmente expressivo de publicações sobre as relações cinema e história no país, apesar de a maioria ainda ser de autores estrangeiros. De qualquer forma, muitos programas de pós-graduação em nosso país passaram a abrir espaço para esta perspectiva de abordagem.

Ao lado do futebol, o cinema foi um assunto que durante muito tempo não despertou o interesse de uma análise mais profunda por parte dos intelectuais por ser considerado apenas instrumento de pura alienação. As versões modernas do pão e circo para o povo. “Este enfoque carrega um certo desprezo tanto pela produção cultural industrial como pelo público de massa.”<sup>1</sup>

Uma das polêmicas levantadas pelo trabalho que fiz ainda na graduação era pelo conteúdo ideológico do cinema estadunidense. Comumente criticado, frequentemente demonizado até, não é raro encontrarmos, principalmente no meio acadêmico, quem abomine completamente todo e qualquer filme vindo dos Estados Unidos. É a legítima prática do “não vi e não gostei”. Usando até fora de contexto a frase do crítico Paulo Emilio Sales, que disse “o pior filme brasileiro é mais importante que o melhor filme estrangeiro”, por diversas vezes escutei colegas execrarem filmes norte-americanos por serem “comerciais”, enaltecendo, em contrapartida, qualquer filme que viesse da China, Índia, Japão, Argentina, Europa, mesmo de qualidade duvidosa, apenas por estarem fora do esquema hollywoodiano.

Como espectador, cresci vendo, em sua maioria, filmes provenientes dos Estados Unidos. Por questões de distribuição, acesso, perfil, entre outros itens. Isso não me fez acreditar que o melhor cinema do mundo fosse produzido ali. Assim como não me impediu de conhecer o cinema produzido em outros países e também admirar seus

---

<sup>1</sup> BERNARDET, J.C. **O que é cinema**. 4. ed. São Paulo: Brasiliense, 1981. p.78

filmes. Como espectador, mais do que me interessar de onde vem o filme, interesse-me pela sua qualidade e da maneira como sua história me toca, seja pela razão ou pela emoção. Acredito que a rotulação apenas reduz as possibilidades de se conhecer novas e boas obras.

Numa outra perspectiva, a de historiador, não posso me furtar aos detalhes técnicos e aos pressupostos ideológicos de um filme. Sei que um filme produzido nos Estados Unidos geralmente está inserido dentro de um gigantesco processo de criação e distribuição, alimentado por uma indústria bilionária, que carrega, invariavelmente, valores que garantem a permanência desse sucesso. Isso, no entanto, vale não só para os Estados Unidos, mas também para outros países, que também tem uma “escola” e que sobrevivem, também, em cima de expectativas. Ainda assim, isso não impede, sob a ótica profissional, que tais obras sejam estudadas, transformando-se em ricas possibilidades de análise.

Hoje em dia, essas limitações geográficas e ideológicas que estabelecem os rótulos “filme americano”, “filme francês”, “filme japonês”, estão, em grande parte, caindo por terra, tamanha a mistura de pessoas das mais diferentes áreas e países que trabalham nas produções cinematográficas. Por questões orçamentárias ou criativas, é cada vez mais comum que uma produção dos Estados Unidos seja filmada no Japão, Canadá, entre tantos, com diretor e roteirista de outros países, por exemplo.

Como objeto de pesquisa, escolhi apenas os filmes produzidos nos Estados Unidos. Equilibrando-se entre a arte e a indústria, entre o puro entretenimento e a ideologia via tela, o cinema estadunidense é um dos mais populares desde que os irmãos Lumière deram vida aos filmes. Foi através do cinema que se popularizou no mundo todo, por exemplo, itens como o automóvel, a calça jeans, a Coca-Cola, a batata-frita. Foi o cinema que serviu de embrião para a televisão e foi ao cinema, durante décadas, que as pessoas se dirigiam para se informar com os cine jornais. Notícias do país, do mundo, de guerras, tudo vinha dentro da sala escura, às vezes antes, às vezes após a exibição do filme. “Realidade” e “ficção”, neste caso, poderiam andar muito próximas, o que só reforça o caráter influente do cinema.

A predileção pelo gênero “guerra” veio de um interesse antigo por esse tipo de filme, somada àquela apresentação específica feita sobre o Vietnã, citada no início dessa introdução.

A qualidade dos filmes sobre a Guerra do Vietnã, em geral, em minha avaliação (e posso dizer que também por uma boa parcela da crítica especializada) é boa, ótima em alguns casos. A derrota na Ásia e os conflitos internos parecem ter levado àqueles que representaram a guerra no cinema a uma certa depressão e, como que reforçando o velho mito romântico que o artista depressivo cria melhor, levaram às telas obras que obedeceram a cartilha do “cinemão” hollywoodiano, mas que nem por isso deixaram de ser qualificadas.

Por outro lado, também pesquisei, ao longo de minha vida, as relações entre a saúde mental e a História. Esse tema gerou o meu Trabalho de Conclusão de Curso<sup>2</sup> e também minha Dissertação de Mestrado<sup>3</sup>. Um universo profundamente rico e fascinante é o que podemos perceber quando avançamos um pouco mais na história da saúde, de maneira geral, e da saúde mental, em particular. É importante analisar este papel que é reservado ao “outro” dentro da sociedade, principalmente quando seu comportamento não se encaixa em padrões considerados “normais” pela dita sociedade “civilizada”.

A loucura é um tema bastante recorrente no cinema e isso nos motivou a avançar nas perspectivas proporcionadas pelas experiências anteriores, junto a história do cinema e da saúde mental. Compreender como os filmes representam o louco e, principalmente, como se dá a construção perceptiva destes personagens, é algo rico do ponto de vista histórico e social.

Personagens “loucos” estão presentes nos mais diversos filmes, das mais distintas épocas. No gênero “guerra”, esta figura surge, invariavelmente, como alguém que não resistiu aos efeitos devastadores de um conflito. Especificamente sobre a Guerra do Vietnã, um evento que o cinema ajudou a popularizar ainda mais ao redor do mundo nas décadas de 1970 e 1980, a “loucura” não chega a ser protagonista, mas está presente em diversos filmes, como veremos no decorrer dos próximos capítulos. A representação destes personagens em obras diferentes, de períodos diferentes, encerra pontos que carecem de análise: estão estes personagens acompanhando o tom pretensamente

---

<sup>2</sup> MELO, Marcos Costa. **O Estado e a “loucura”: da trajetória à concretização da Colônia Santana (1905-1951)**. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em História). Florianópolis: UFSC, 2002.

<sup>3</sup> \_\_\_\_\_. **Ser ou não ser, “louco” é a questão: relações crime-loucura**. Dissertação (Mestrado em História). Florianópolis: UFSC, 2004.

crítico da obra como um todo ou estão eles apenas reforçando estereótipos e, de certa forma, até mesmo justificando comportamentos através do viés da doença mental? É difícil precisar isso, mas nos aventuramos nesta seara.

Como primeira medida para a realização da tese, optou-se pela análise dos filmes num eixo temático baseado no recorte temporal em torno das idas e vindas à guerra do Vietnã. Comumente se estabelecem os filmes sobre esta guerra em duas fases: uma primeira, mais crítica, com filmes das décadas de 1970 e 1980 como **O Franco atirador**<sup>4</sup> (ainda que este, principalmente em função de seu desfecho, tenha sido “acusado” de patriotismo), **Apocalypse Now** e **Platoon**; e uma segunda, em meados da década de 80, que resolveu “ganhar a guerra” nas telas, cujo maior expoente é **Rambo II**; poder-se-ia até se falar em uma terceira, revisionista, nos anos 2000, cujo maior exemplo foi **Fomos heróis** (*We were soldiers*, 2002), porém o número de filmes sobre a Guerra do Vietnã nos últimos anos foi escasso.

Para a análise, a opção foi por um recorte respeitando a cronologia abordada nas histórias dos filmes, ou seja, dividiram-se os eixos em “antes”, “durante” e “depois”. Filmes que mostrassem a expectativa do treinamento, da vida antes de se viajar para o Vietnã; da representação da guerra em si, suas batalhas e provocações vividas pelos soldados; e, por fim, o retorno aos Estados Unidos e a nova vida de “herói” veterano de guerra. A fim de se enriquecer as possibilidades e evitar a concentração de informações, tomamos o cuidado de não privilegiar nenhum filme em mais de um capítulo. Desta forma, analisamos filmes diferentes ao procurarmos entender a construção desta “loucura” no *antes-durante-depois*.

Alguns filmes, como, por exemplo, **Nascido em 4 de julho** ou **O Franco Atirador**, são obras que investem nesta perspectiva cronológica e poderiam ser analisados por inteiro, porém, o intuito foi buscar a diversificação e compreender os filmes como um todo, mas utilizando pequenos recortes das tramas em nosso universo analítico.

Com isso, a intenção é compreender como é feita essa representação nas telas, do soldado e sua expectativa, de sua

---

<sup>4</sup> Os filmes que foram analisados nesta tese têm sua ficha técnica e referências completas nas fontes.

realidade e de seu acolhimento de volta aos braços do *tio Sam*. Entender como se constrói a imagem desse soldado em diferentes momentos, por diferentes filmes, a partir de uma mesma perspectiva. Entender, também, com isso, como se dá a construção da memória cinematográfica da guerra e até que ponto ela estabelece um compromisso com a “realidade”, tendo como seu elemento norteador a representação da figura do doente mental.

Para tanto, ao se analisar um filme, deve-se ter em mente que o que assistimos é apenas uma *representação* do passado, ou seja, o que está na tela, por melhor que tenha sido pesquisado, por mais verossímil que possa ser, não é a *verdade*, não é a *realidade*. Normalmente, ele tem muito mais a ver com a época em que é realizado do que com a época que se propôs a abordar. Sendo assim, é discussão vazia quando as pessoas reclamam que aquilo é “mentira”, que “não era assim” ou coisas do gênero.

Marc Ferro, em seu “Cinema e História”, propõe que a imagem tem a capacidade de mostrar muito mais do que aquilo que possa ter sido, originalmente, a intenção do roteirista que a escreveu ou do diretor que a pôs em prática. Logo, a leitura de um filme, do ponto de vista da fonte histórica, não está estritamente ligado à obra, mas sim também a todo um contexto referencial que permite a análise fílmica. "Resta estudar o filme, associá-lo ao mundo que o produz. A hipótese? Que o filme, imagem ou não da realidade, documento ou ficção, intriga autêntica ou pura invenção, é História; o postulado? Que aquilo que não se realizou, as crenças, as intenções, o imaginário do homem, é tanto a História quanto a História."<sup>5</sup>

Ismail Xavier também segue a mesma linha, ao interpretar a maneira subjetiva pela qual podemos captar aspectos de um filme não originalmente feitos com esse intuito.

No cinema, as relações entre visível e invisível, a interação entre o dado imediato e sua significação tornam-se mais intrincadas. A sucessão de imagens criadas pela montagem produz relações novas a todo instante e somos sempre levados a estabelecer ligações propriamente não existentes na tela. A montagem sugere, nós deduzimos. [...]

---

<sup>5</sup> FERRO, M. **Cinema e História**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992. p.86

É sabido que a combinação de imagens cria significados não presentes em cada uma isoladamente.<sup>6</sup>

As principais fontes para esta pesquisa são os próprios filmes acerca da guerra. A idéia de contribuição intelectual e acadêmica é realmente um exercício de análise das narrativas e refletir sobre suas histórias, imagens, falas e contextos históricos. Discutir o papel do ser humano, suas expectativas, frustrações, ideologia e seus limites entre a sanidade e a loucura.

Separou-se, para isso, um grupo de filmes para cada capítulo, que representam a temática anteriormente citada, ou seja, a de uma visão da guerra do “antes”, “durante” e “depois”. Para se alcançar êxito nesta empreitada, partimos, a princípio, do referencial proposto por Marc Ferro e que foi, ao longo dos anos, sutilmente ampliado. Primeiro faz-se a seleção dos títulos, de acordo com o objeto e os objetivos da pesquisa que, neste caso, é a Guerra do Vietnã. Feito isso, a segunda etapa consiste em realizar a “crítica externa do filme”.<sup>7</sup> Essa parte da pesquisa ocupa-se de levantar aspectos como a produção, direção, elenco, roteiristas, locações, ano de produção, público alvo e outros temas que permitam compreender a obra no todo.

A segunda etapa é, propriamente dita, a análise do filme. A crítica interna do documento. Primeiro se analisa aquilo que é explícito, o visível, seja nos cenários, nas falas, no figurino, no roteiro apresentado de forma geral. Depois se parte para uma etapa mais subjetiva da análise, a que consiste em buscar aquilo que os criadores do filme queriam passar, mas o fizeram de forma velada, implícita, por diferentes motivos, como orçamento, censura ou mesmo sutileza artística.

É necessário salientar que essas duas etapas estão intimamente ligadas às intenções (objetivos conscientes) dos produtores com a película. A

---

<sup>6</sup> XAVIER, I. Cinema: Revelação e Engano. In: NOVAES, A. (org.) **O Olhar**. São Paulo: Cia. das Letras, 1988. p. 367.

<sup>7</sup> NOVA, C. O cinema e o conhecimento da história. In: **O olho da História**. n° 3. UFBA. Versão eletrônica. Disponível em: <http://www.olhodahistoria.ufba.br/o3cris.html>. Visualizado em 28/10/2004.

escolha (do produtor ou dos produtores) pela via implícita de representação e de formulação das idéias e conteúdos pode estar relacionada com a existência das diversas censuras de uma sociedade (política, econômica, moral, religiosa e social) e com a sua vontade de burlá-la. Pode também se relacionar com as possíveis vantagens de um conteúdo assimilado de forma indireta pelo público e com as conseqüências provocadas por esse processo ou ainda com uma opção estética. Essa etapa do processo analítico é muito importante, sobretudo para o estudo da utilização propagandística do cinema e da ideologia presente no conteúdo da propaganda ou para o estudo das formas artísticas de contestação, nos sistemas autoritários, nos quais o artista é obrigado a expressar as suas idéias por meios de mecanismos de ocultação e dissimulação.<sup>8</sup>

O terceiro movimento deste processo é o aspecto mais subjetivo, pois se trata de observar e analisar aquilo que está no filme mesmo sem a intenção de seus realizadores, o implícito, o não-dito, o não radicalmente exposto, mas que está lá e que pode exercer igual ou maior influência que o feito de maneira escancarada.

É nesta etapa que a ideologia deve ser decodificada de forma mais intensa. Afinal de contas, o processo de ideologização de uma sociedade ultrapassa a esfera da consciência plena e só se consubstancializa no momento em que a ideologia é interiorizada e passa a fazer parte daquele universo ao qual se denomina comumente de "normal" (quando passa, então, a ser dominante) e do qual poucos são conscientes. E a essa falta de consciência **plena** também estão submetidos os produtores de cinema, mesmo aqueles que se posicionam abertamente contra a ideologia dominante.<sup>9</sup>

---

<sup>8</sup> Idem

<sup>9</sup> Idem

Por fim, a última etapa desta análise consiste na comparação daquilo que foi apreendido do filme com o apresentado em outras produções e com a história da sociedade que o produziu. Por isso, a importância de se analisar, neste tipo de trabalho, um grupo de filmes, um tema específico ou um período recortado, como se faz com qualquer outra pesquisa histórica.

No capítulo 1, investimos numa apresentação contextual da representação da guerra no cinema, em especial da Guerra do Vietnã e também da doença mental na telas, lembrando alguns filmes de destaque ao longo dos anos de história do cinema. Também traçamos uma análise da história da saúde mental, principalmente no período que se concentram os filmes abordados nesta tese, ou seja, as décadas de 1970 e 1980. Desta maneira, procuramos preparar o leitor com uma visão mais geral de diferentes períodos e temáticas, antes de avançar para os capítulos seguintes, que abordam os filmes, principal preocupação deste trabalho.

No capítulo 2, “A preparação para a guerra”, partimos para os filmes e dois são analisados: **Nascido para matar** e **Nascido em 4 de julho**. Em todos os filmes, deste e dos demais capítulos, analisamos o contexto histórico, contexto de produção, cartaz e análise da obra. Além disso, empregamos também o uso de imagens durante a análise, pois o reforço visual é um complemento fundamental ao se refletir e tentar compreender as representações estabelecidas pelos filmes.

Sobre as obras que compõe este capítulo, ambos são analisados apenas em parte, quando tratam das etapas cumpridas antes do embarque para o Vietnã. Neles, pode-se constatar a representação na tela do discurso patriótico, da missão divina, do povo escolhido para garantir a liberdade no mundo. Antes de viajarem, a guerra é pintada em cores suaves e o heroísmo é enaltecido como algo inerente ao povo estadunidense.

A abordagem destes dois filmes, no entanto, se propõe, supostamente, crítica. **Nascido para matar** é uma obra de Kubrick, diretor amplamente reconhecido por seu talento. Já **Nascido em 4 de julho** é de Oliver Stone, diretor também de **Platoon**, outro

filme que é frequentemente apontado como um exemplo de crítica ao sistema dentro do próprio Estados Unidos.

Esta tese se propõe a analisar e investigar se, apesar do tom supostamente crítico e do reconhecimento até internacional desta perspectiva, estes filmes terminam por reforçar o estereótipo do super-herói americano e o mito de sua invencibilidade diante do mundo, bem como representar a loucura como uma válvula de escape a personagens imprecisos ou engraçados, também aqui, reforçando impressões do senso comum. Mesmo em meio aos soldados hesitantes e comandantes turrões e corruptos, refletiremos senão estamos diante de uma crítica maquiada.

O capítulo 3 aborda a guerra em pleno desenvolvimento. Para tanto, são analisados **Platoon** e **Apocalypse now**. Esta seleção obedeceu ao seguinte critério:

**Platoon** talvez seja o filme mais conhecido sobre a Guerra do Vietnã pelo mundo afora e um dos mais bem sucedidos em relação à repercussão junto aos críticos e público. Dirigido por Oliver Stone, que também esteve na Ásia, trata da história de um grupo de jovens em meio ao conflito e suas relações com dois comandantes que disputam o poder, um de perfil rigoroso e outro mais flexível; **Apocalypse now** é o lendário filme de Francis Ford Coppola, que representa a missão de um capitão designado a matar um coronel. Aborda a perda da sanidade, as loucuras da guerra em meio a uma viagem pelas matas e rios do Camboja, numa obra cujos relatos de bastidores ganharam quase tanta fama quando o próprio filme.

No capítulo 4, serão analisados os filmes que representam o retorno do soldado e sua inserção numa sociedade transformada e dividida por um conflito que custou a vida de milhares de pessoas, a grande maioria deles muito jovens e também os efeitos psicológicos que a guerra deixou nos soldados. Os filmes são **O Franco Atirador** e os dos primeiros exemplares da série **Rambo**. A opção por eles, assim como os demais escolhidos para a tese, levou em conta itens como o eixo temático dentro da proposta da tese, a história contada pelo filme, sua repercussão dentro e fora dos Estados Unidos e a importância histórica quando visto em retrospectiva. No caso da série **Rambo**, por exemplo, seu sucesso levou a toda uma série de filmes semelhantes, logo não haveria sentido discutir outros que não apenas ele.

**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; **O Franco Atirador** representa a vida de três amigos de uma pequena cidade que vão para o Vietnã e passam pela experiência da “roleta russa” após serem feito reféns. O filme também mostra uma situação de antes-durante-depois da guerra, porém a análise será concentrada nos efeitos psicológicos causados por ela.

## CAPÍTULO 1

### CINEMA, LOUCURA E REPRESENTAÇÕES

*O horror, o horror.*

Coronel Walter E.  
Kurtz (Marlon  
Brando), em  
Apocalypse Now.

#### 1.1. A guerra no cinema: representações

O inimigo estava ao longe, coberto por uma distância que, tolamente, considerava segura. Observou o “herói” que tentava fugir, sorrateiro, correndo por entre as rochas, com uma expressão de ódio no olhar, revoltado com a assustadora destruição que ele impingira aos seus companheiros de exército.

Primeiro tentou alvejá-lo com a metralhadora. Uma seqüência de tiros explodiu contra as pedras, até que ficasse sem munição. Não satisfeito, jogou a arma ao chão e sacou do coldre uma pistola, atirando imediatamente. Mais uma vez em vão. Seus tiros, novamente, pipocaram contra as rochas. Desta vez, porém, o “herói” nem se deu ao trabalho de se esconder. Ao som da sua tradicional trilha, que indicava ao espectador que algo espetacular estava por vir, ele subiu num dos rochedos e começou, calmamente, a colocar no arco uma das flechas com explosivo na ponta, que já usara diversas vezes antes.

O soldado, assustado, atirou até ficar quase sem balas. Era péssimo de pontaria, pois o “herói” estava ali, no alto de uma rocha, exibindo-se sem medo. Mas, isso não vinha ao caso. Como poderia ele, um soldado raquítico, fazer frente àquele gigante poderoso?

Ainda tentou correr. Saiu em disparada e deve ter percorrido algo em torno de 50 metros, olhando para trás duas ou três vezes, enquanto o “herói” mantinha o olhar fixo no alvo, arco e flecha posicionados, esperando para agir. O soldado, finalmente, pôs-se também sobre uma rocha e mirou novamente no seu inimigo. Empunhou a pistola e fez um último disparo, que, inutilmente, acertou mais uma

vez a rocha, ao lado do pé do “herói”. Este, por sua vez, sem alterar a expressão facial, disparou sua flecha com explosivos na ponta, certa, indo de encontro à cabeça do soldado, que simplesmente explodiu, voando pedaços de seu corpo para todos os lados.

O “maldito” soldado vietcongue<sup>10</sup>, que tentara, em vão, obstruir a fuga de nosso estimado “herói”, tinha sido destruído. A cena descrita acima faz parte do filme **Rambo 2: A Missão** (*Rambo: First Blood, part 2*, 1985)<sup>11</sup>, com Sylvester Stallone<sup>12</sup>, um dos grandes ícones cinematográficos dos anos oitenta.

John Rambo era ali a personificação do herói americano, que vencia um inimigo construído grotescamente. Era a reinvenção do *cowboy*, tão caro ao imaginário estadunidense. Só que neste cenário, ao invés dos índios sendo baleados e caindo como moscas, víamos vietcongues. E a audiência? Essa transformou Rambo num dos ícones da geração pop.

Muito antes, no entanto, de vingar os Estados Unidos no Vietnã, transformando Sylvester Stallone no ator mais bem pago do mundo, Hollywood produziu uma série de filmes tendo como temática principal a guerra. Um dos primeiros filmes estadunidenses em longa metragem deste gênero<sup>13</sup> que se tem notícia é **O Nascimento de**

<sup>10</sup> Vietcongue era o termo usado para designar os soldados da Frente de Libertação Nacional (FNL), guerrilha comunista do Sul, que aliada ao Norte, tentava derrubar o regime pró-Occidente do Vietnã do Sul e unificar o país.

<sup>11</sup> As referências aos filmes obedecerão ao seguinte padrão: na primeira vez que for citado, **Título em Português** (*Título original*, ano de produção). Nas seguintes, apenas o **Título em Português**. Ao final da tese, em anexo, estão as fichas de produção completas de todos os filmes citados ao longo do texto.

<sup>12</sup> Nascido em Nova York, em 06 de julho de 1946, Sylvester Stallone foi um jovem problemático, que parecia ter um destino incerto. Academicamente fraco e praticamente sem opções para cursar uma faculdade, circulou por empregos comuns enquanto tentava ingressar na carreira artística, algo que seus primeiros professores de teatro desencorajaram. Após assistir a uma luta do ícone do boxe Mohammad Ali, teve a idéia de fazer **Rocky, um Lutador** (*Rocky*, 1976), que se transformou num grande fenômeno de bilheteria e crítica, conquistando os Oscars de Melhor Filme e Direção. Após isso, Stallone engatou uma carreira de enorme sucesso, em filmes marcados pela violência, dos quais se destacou, principalmente, Rambo e Rocky. Disponível em <http://www.webcine.com.br/personal/sylveste/sylveste.htm>.

<sup>13</sup> Gênero, no cinema, diz respeito a classificação de diferentes categorias de filmes, baseados em certas premissas, que permitem ao espectador visualizar, com antecedência, o tipo de material que se apresentará a ele na tela de projeção. O enquadramento dentro de um gênero foi uma iniciativa dos produtores, dentro da lógica do cinema como uma indústria. Identificar, previamente, ao espectador, aquilo que ele poderia encontrar, diminuía consideravelmente os riscos de a produção sofrer prejuízo, visto que, aos poucos, as pessoas foram criando, entre

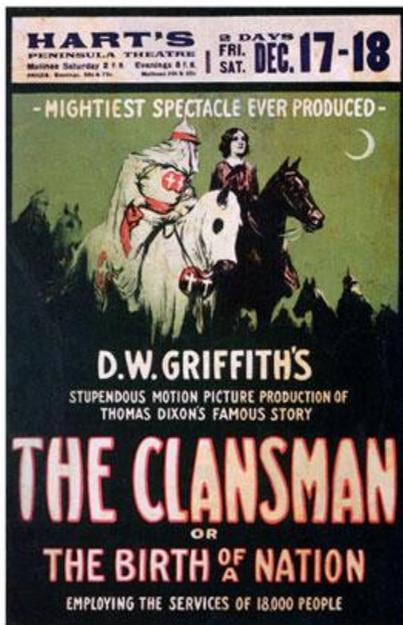
**uma Nação** (*The Birth of a Nation*, 1915)<sup>14</sup>, cujo pano de fundo foi a Guerra Civil Americana<sup>15</sup>.

---

seus hábitos, preferências por este ou aquele gênero. Alguns dos gêneros mais conhecidos são a comédia, terror, drama, guerra, western e musicais. Do ponto de vista artístico, no entanto, é muito mais complicado enquadrar os filmes dentro de um determinado gênero, pois as obras, muitas vezes, passeiam por diferentes estilos.

<sup>14</sup> **O Nascimento de uma Nação** é considerado hoje um filme moralmente desprezível, pois tem uma temática racista, que glorifica a Ku-Klux-Klan, organização de segregação moral e religiosa que perseguia e matava negros – que, na verdade, são interpretados por atores brancos “pintados” de preto – e os representava como violentos e manipuláveis. Porém, do ponto de vista artístico e cinematográfico, é considerado um dos maiores clássicos da história e uma espécie de certidão de nascimento do cinema moderno, já que seu diretor, D.W. Griffith, implantou uma série de técnicas até então pouco ou nunca utilizadas, como histórias paralelas, cenas de batalha, close-up, consumindo, para isso, o maior orçamento conhecido até aquele presente momento, algo em torno de 120 mil dólares, metade gasto com publicidade. A grandiosidade de **O Nascimento de uma Nação** é retratada com uma frase que podemos ler no próprio cartaz, que diz “empregando o trabalho de mais de 18.000 pessoas.” O filme marcou época ainda por ser o primeiro com uma duração realmente longa – 165 minutos – algo que Griffith não abriu mão e convenceu os produtores dessa necessidade para contar sua história. Os ingressos mais baratos para assisti-lo custavam 2 dólares e a obra atingiu em cheio a elite do país, tanto pelo valor, quanto pela temática. Mais detalhes em SKLAR, Robert. **História Social do Cinema Americano**. São Paulo: Cultrix, 1975.p64-84.

<sup>15</sup> Também conhecida como Guerra da Secessão, ocorreu nos Estados Unidos, entre os anos de 1861 e 1865, opondo o Norte industrializado e o Sul agrário, terminando com a vitória dos primeiros.



**Figura 01 – Cavaleiro da Klu-Kux-Klan é o principal destaque no cartaz de “O Nascimento de uma Nação”<sup>16</sup>**

Aberto esse caminho, diversas outras guerras serviram de inspiração a Hollywood, para que atuasse livremente nos campos artístico e ideológico. As grandes guerras do século XX talvez tenham sido o tema mais recorrente dentro do gênero. Muitos foram os filmes sobre a Primeira Guerra Mundial. Já a Segunda Guerra Mundial<sup>17</sup> talvez tenha sido o tema que mais gerou filmes até hoje produzidos por Hollywood. Não é de se estranhar. O conflito centralizado na Europa, mas que acabou ganhando contornos por todo o mundo, sem exageros,

<sup>16</sup> Todos os cartazes de filmes desta tese foram retirados do site [HTTP://www.imdb.com](http://www.imdb.com). As imagens de filmes foram capturadas diretamente das obras.

<sup>17</sup> Travada oficialmente entre os anos de 1939 e 1945, a guerra começou como um conflito europeu que terminou se estendendo ao resto do planeta. Opôs, de um lado, o Eixo, formado por Alemanha, Itália e Japão e de outros os Aliados, encabeçados por França, Inglaterra, EUA e Rússia. Estima-se que mais de trinta milhões tenham perdido a vida na Segunda Guerra Mundial.

redefiniu o século XX e o curso da humanidade. A partir dela, Hitler se tornou um dos maiores “vilões” do mundo contemporâneo e os judeus uma das maiores “vítimas”, papéis que Hollywood contribuiu para massificar junto ao grande público e, não por acaso, já que a indústria de cinema nos Estados Unidos cresceu, justamente, amparada pelos judeus.<sup>18</sup>

Além da força econômica, gerando lucros astronômicos<sup>19</sup> e possibilitando a expansão do mercado, o interesse estadunidense pela produção de filmes de guerra não se resumia apenas a isso. Havia, por trás do aparente aspecto artístico, diversas questões que envolviam propagandas, divulgação de idéias pró-democracia, combate ao “perigosíssimo” e em supostamente franca expansão comunismo, afirmação de ideologias e até mesmo a auto-afirmação judaica dentro de um contexto social que não lhe fora muito receptivo.

Se pensarmos especificamente em relação aos filmes com a temática da guerra, aparentemente eles estão ainda mais impregnados de ideologia. O já citado **O Nascimento de uma Nação**, por exemplo, ao defender uma “raça” branca e deturpando a imagem dos negros, é porta-voz de um segmento da sociedade que, naquele momento histórico, viu a história representada na tela como algo identificado com seus princípios. **Os Boínas-Verdes** (*The Green Berets*, 1968), com o grande ícone do faroeste John Wayne, é um filme sobre a Guerra do Vietnã lançado paralelamente ao conflito e sua intenção é enaltecer os “heróis” estadunidenses, caracterizando-os como homens corajosos, que se sacrificam pelo bem do país. Já **Platoon** (*Platoon*, 1984), de Oliver Stone, um diretor de cinema que antes do estrelato lutou na Guerra do Vietnã, é um filme pretensamente mais crítico em relação a participação dos Estados Unidos no conflito asiático, proposta que discutiremos adiante com mais detalhes.

O gênero “guerra” talvez seja aquele no qual as ideologias estão, supostamente, mais visíveis. É muito fácil concluir, ao se assistir a um filme hollywoodiano, que a mensagem contida é pura e

---

<sup>18</sup> Para maiores informações, ver o documentário “Hollywoodism: Jews, Movies and the American Dream” ou o livro no qual se baseou: GABLER, Neal. *An Empire of Their Own: How the Jews Invented Hollywood*, 1988.

<sup>19</sup> Em 2009, apenas no mercado doméstico (EUA e Canadá), o faturamento da indústria cinematográfica de Hollywood foi de \$10,605,110,000. Disponível em <http://www.boxoffice.com/statistics/yearly>. Visualizado em 25/03/2010.

simplesmente a valorização do exército estadunidense e a reafirmação dos valores ditos caros àquele país, como a liberdade e a democracia. Porém, o que é tão visível pode, por vezes, esconder camadas que, para se revelarem, precisam de uma análise mais profunda. Até que ponto aquele filme que se coloca como uma exaltação ao modo de vida estadunidense realmente cumpre esse intento na tela? E, por outro prisma, também, até que ponto aqueles que se colocam como críticos ao sistema realmente o são? Não seriam eles apenas parte de uma grande engrenagem, na qual o papel de “crítico” está reservado a alguns que devem, para a própria alimentação do sistema, cumprir este papel?

Para Douglas Kellner, a ideologia é sedutora e a cultura da mídia está impregnada de conceitos que, em última instância, naturalizam domínios. “A ideologia apresenta como naturais, como senso comum, condições que são fruto de uma construção histórica, como se fosse natural Rambo massacrar centenas de indivíduos e depois voltar-se para o governo e seus computadores.”<sup>20</sup>

Os filmes são representações, ainda que muitos se refiram a eles como reflexos ou registros da realidade. Graeme Turner considera impossível uma análise completa dentro dos moldes propostos por Marc Ferro. Primeiro, a autora contesta a idéia de que o cinema possa ser um reflexo ou um registro da realidade. Para ela, “como qualquer outro meio de representação, ele constrói e ‘re-apresenta’ seus quadros da realidade por meio de códigos, convenções, mitos e ideologias de sua cultura. Assim como o cinema atua *sobre* os sistemas de significação da cultura – para renová-los, reproduzi-los ou analisá-los – também é produzido por esses sistemas de significados.”<sup>21</sup>

Para a autora, unir as abordagens textual e contextual é exercício muito difícil e de destino incompleto, pois “simplesmente está além de nossa capacidade lidar com todos os determinantes necessários para entender plenamente as relações culturais que predominam em qualquer dado momento da história do cinema.”<sup>22</sup>

Diante disso, a autora sustenta que, na prática, os trabalhos que discutem essa relação entre o texto e o contexto acabam,

---

<sup>20</sup> KELLNER, Douglas. A cultura da mídia. Bauru: Edusc, 2001. P.147

<sup>21</sup> TURNER, G. **Cinema como prática social**. São Paulo: Summus, 1997. p.128-9

<sup>22</sup> Idem, p.130.

inevitavelmente, privilegiando a estrutura ou então as composições teóricas. E que o ponto comum entre eles é a ideologia. “O fio comum, no entanto, que liga o textual ao contextual e os torna complementares e não mutuamente excludentes, é que tanto a indústria cinematográfica quanto o texto, tanto o processo de produção como o de recepção, devem estar de algum modo relacionados com as ideologias.”<sup>23</sup>

Interpretar o *todo* é, por certo, uma tarefa árdua.

O ser humano, pelo seu caráter de finitude, consegue apenas vislumbrar partes da verdade, sem conseguir conhecer a globalidade dos fenômenos. Diante do exposto, infere-se que linguagem, como *modo de ser*, apresenta-se como instrumento de acesso ao conhecimento, possibilidade de retornar ao passado e de interpretar as mudanças ocorridas no tempo. Ao historiador não cabe redescobrir a verdade, mas restabelecer um diálogo entre a época em que atuou e o passado que se projeta dos documentos. A linguagem permite uma  *fusão de horizontes*, isto é, a reconstrução do passado, o diálogo do presente com o passado, remetendo o historiador a uma tradição repleta de significações.<sup>24</sup>

A própria noção de ideologia, no entanto, é algo controverso e de difícil definição, pois sua compreensão depende de uma série de códigos sociais que estabeleçam contato entre a mensagem que está sendo produzida e o público que irá recebê-la. As formas cinematográficas em si não têm um significado. “Nenhuma destas formas ou processos estilísticos transmite um ‘sentido’ unívoco e privilegiado (dado uma vez para sempre).”<sup>25</sup> Esse é atribuído posteriormente, pelos diferentes conjuntos de valores que as platéias que assistirão a obra perceberão. A ideologia que um filme, por exemplo, propagará, não é estanque, mas sim mutável.

---

<sup>23</sup> Idem

<sup>24</sup> MURARO, Valmir Francisco. Sobre Hermenêutica, História e Narrativa. In: **Fronteiras: revista catarinense de História**. Nº 7. Florianópolis: UFSC, 1999. p.110.

<sup>25</sup> LEBEL, J.P. **Cinema e ideologia**. São Paulo: Mandacaru, 1989. p.83.

O efeito ideológico de cada forma provém do lugar que ocupa na estrutura do filme, ao mesmo tempo em que o efeito ideológico desta estrutura é a resultante dos efeitos ideológicos das diferentes formas que a compõem. A importância relativa de cada elemento em relação aos outros e em relação à estrutura do conjunto varia sensivelmente segundo um jogo de determinações e de sobredeterminações que formam uma rede de mediações extremamente complexa, através da qual tem interesse seguir o caminho do ‘sentido’ de cada filme.<sup>26</sup>

Os elementos da construção ideológica de um filme estão presentes em todas as suas etapas – que são muitas – por isso trata-se de algo que percorre um longo caminho entre a idéia e a produção final. Desta forma, nos parece apropriado concluir que os filmes são sim instrumentos de divulgação e propagação de ideologias, no entanto, há que se levar em conta as nuances desse caminho, que podem produzir efeitos díspares entre objetivo e prática, assim como podem ter outras interpretações com o passar do tempo, já que a História está em constante transformação.

O próprio termo ideologia é continuamente redefinido, contestado e explorado em todas as áreas da teoria cultural. Não há nenhuma definição de ideologia que seja incontestável. Na sua expressão mais simples, podemos dizer que em cada cultura há implícita uma “teoria da realidade” que motiva uma ordenação dessa realidade em bem e mal, certo e errado, eles e nós, e assim por diante. [...] Ideologia é o termo empregado para descrever o sistema de crenças e práticas que é produzido por essa teoria da realidade.<sup>27</sup>

Não podemos, entretanto, incorrer no erro de analisarmos estas questões como um grande conjunto uniforme e linear. Hollywood viveu diversas fases desde a sua criação e essas diferentes fases se fizeram representar nas telas, concernentes ao momento histórico e político dos Estados Unidos. O cinema, especialmente quando exhibe filmes do gênero guerra, não é uma diversão inocente, que se propõe a ser um passatempo ao espectador. A temática é forte e inegavelmente mexe com quem está do outro lado. Sendo assim, um

---

<sup>26</sup> Idem, p.84.

<sup>27</sup> TURNER, G. Op. Cit. p.130-1

filme de guerra sempre transmite uma “mensagem”, mesmo que este não seja, explicitamente, seu objetivo.

Um filme de guerra, para ser sucesso, não precisa, necessariamente, ser um filme que represente o *front*, ou seja, não há a necessidade de se mostrar os soldados na frente de batalha, guerreando e matando ou sendo mortos por seus inimigos. Ao contrário, alguns dos melhores e/ou mais famosos filmes de guerra dentro da história do cinema mundial, são aqueles que concentraram suas histórias nos dramas e relações fora do campo de batalha, centrando a trama nos efeitos do conflito sobre os personagens.

**Casablanca** (*Casablanca*, EUA, 1942) é um dos maiores exemplos deste fato, sendo, talvez, o filme de guerra mais conhecido de todos os tempos, ainda que a guerra, na trama, seja apenas periférica. Sabemos mais a seu respeito do que propriamente a vemos ser exibida literalmente na tela.

Entretanto, o drama dos protagonistas Rick Blaine (Humphrey Bogart) e Ilsa Lund (Ingrid Bergman), apaixonados impedidos de ficarem juntos em função da guerra, ressoou forte no imaginário mundial, marcando sua presença em diversas antologias do cinema no século XX. A emblemática seqüência final, na qual Blaine abre mão de seu amor em nome da resistência ao nazismo tinha uma mensagem clara: na guerra, qualquer sacrifício vale a pena em busca de um objetivo maior.

Logo, o cinema é uma importante arma de “convencimento” quando o assunto é a guerra. De maneira explícita, como filmes institucionais, ou sutis, como alguns dos filmes produzidos em Hollywood. Essa relação próxima entre o cinema e a guerra também é particularmente observável quando astros dos filmes ou da música deslocam-se milhares de quilômetros até bases distantes para entreter a tropa. O filme **Para eles, com muito amor** (*For the boys*, 1991) aborda esse tema, através da trajetória pessoal do comediante Eddie Sparks, interpretado por James Caan.

Podemos entender a guerra, então, assim como o cinema, como um espetáculo, que têm atores e papéis definidos. Um tabuleiro de xadrez, no qual homens poderosos em protegidos gabinetes decidem os rumos que afetarão as vidas, às vezes, de milhões de

pessoas. Ser grandioso, na guerra, é tão importante quanto o ser no cinema estadunidense.

A guerra não pode jamais ser separada do espetáculo mágico, porque sua principal finalidade é justamente a produção deste espetáculo: abater o adversário é menos capturá-lo do que cativá-lo, é infligir-lhes, antes da morte, o pavor da morte.<sup>28</sup>

A guerra no cinema representa não só ideologia, mas também fascinação no público e, para a indústria, fonte altíssima de faturamento. Os combates em campo ou os dramas pessoais representados nas telas são tão antigos e duradouros quanto a própria existência do cinema. É como se as pessoas se reconhecessem nas histórias e vivenciassem a experiência intensamente, o que é, de certa forma, o objetivo do cinema: causar emoção.

O manejo das armas, tão recorrentes nestes filmes, também é algo que desperta a curiosidade e atenção do público. Atraído por estes artefatos desde a pré-história, com suas armas feitas de madeira e pedra, o ser humano é completamente envolvido pela combinação de uma história representada com armas, destruição e mortes.

Não existe guerra, portanto, sem representação, nem arma sofisticada sem mistificação psicológica, pois, além de instrumentos de destruição, as armas também são instrumentos de percepção, ou seja, estimuladores que provocam fenômenos químicos e neurológicos sobre os órgãos do sentido e o sistema nervoso central, afetando reações, a própria identificação dos objetos percebidos, sua diferenciação em relação aos demais.<sup>29</sup>

---

<sup>28</sup> VIRILIO, P. Guerra e cinema. São Paulo; Boitempo, 2005. p.24

<sup>29</sup> Idem.

Atraído pela violência, o espectador se identifica na tela com a situação representada. O soldado “armado até os dentes”, que luta gloriosamente por sua nação em perigo, convive perigosamente no limiar da sanidade e da razão, porém, portador de um artefato bélico, tem licença para combater em nome dos ideais coletivos que se sobrepõem aos interesses individuais.

A bomba, o rifle, o revólver, significam a representação de um símbolo de força e, mais ainda, de macheza, de virilidade, de controle da situação através da imposição do mais capacitado sobre o adversário, inferior tanto do ponto de vista armamentício como moral.

Representar um filme de guerra no cinema é, logo, antes de tudo, um exercício ideológico, dado a complexidade do tema. A maneira como é percebido o conflito nas telas ganha tanta ou mais importância em como ele é visto de fora. Vencer em campo pode não ser, necessariamente, o objetivo e nem a batalha final. Vencer nas telas e atingir também as mentes – e não só os corpos – expandem a sensação de poder, conquista e glória.

A guerra consiste menos em obter vitórias “materiais” (territoriais, econômicas...) do que em apropriar-se da “imaterialidade” dos campos de percepção. Na medida em que os modernos combatentes se decidiram a invadir a totalidade desses campos, impôs-se a idéia de que o verdadeiro *filme de guerra* não deveria necessariamente mostrar cenas de guerra ou de batalhas, uma vez que o cinema entra para a categoria das armas a partir do momento em que está apto a criar a surpresa técnica ou psicológica.<sup>30</sup>

Voltando ao exemplo de Rambo, citado no início do capítulo, observamos que ele, ao mesmo tempo em que representa o veterano que não tem espaço em sua própria sociedade, é também o símbolo de uma idéia de resistência, de uma ideologia que prega a solução de conflitos na base da força física e na utilização das armas.

---

<sup>30</sup> VIRILIO, P. Op. Cit. p.27

Devemos lembrar, nesse aspecto bélico, que, nos Estados Unidos, a questão da posse e utilização das armas é bastante singular em relação a outros países. O direito de cada estadunidense ter a sua arma de fogo é garantido pela Constituição do país e em muitos lugares a sua comercialização é algo corriqueiro, como mostrado, por exemplo, no documentário **Tiros em Columbine** (*Bowling for Columbine*, 2002) de Michael Moore, no qual uma arma era concedida como brinde por outras compras, em uma loja.

Cinema e poder militar, portanto, andam lado a lado. É plenamente conhecida e debatida a influência que teve, por exemplo, os filmes na expansão do nazismo, principalmente em função do fascínio que Goebbles tinha pela sétima arte. À época da Segunda Guerra Mundial, a produção de cinema nos Estados Unidos tinha acompanhamento rigoroso por parte do Alto Comando militar. A guerra também estava nas telas, não apenas como recurso dramático, mas também como estratégia beligerante.

Nesse contexto, o próprio Pentágono chegou a produzir e distribuir filmes de propaganda, além de contar com a colaboração de diversos cineastas no processo. Paul Virilio chama a atenção para este envolvimento, que mobilizou nomes como John Huston, Anton Litvak e até Luis Buñuel, que dirigiu um documentário para o exército estadunidense, em 1942.<sup>31</sup> Mesmo nas “inocentes” coreografias de Fred Astaire, estavam presentes os contextos da guerra, estimulando a luta e a mobilização.

A própria agressividade das cores desses filmes, por muito tempo considerado de “mau gosto” pelos europeus e principalmente pelos franceses, fez deles uma verdadeira pintura *de guerra*, incumbida de reativar os espectadores, arrancá-los da apatia diante da desgraça ou do perigo iminente, dessa desmoralização das massas tão temida pelos comandantes militares e pelos chefes de Estado.<sup>32</sup>

---

<sup>31</sup> Idem, p.30.

<sup>32</sup> Idem, p.31.

“Guerras” não travadas diretamente com armas, que não envolveram declarações oficiais de conflitos com inimigos externos, como o New Deal, também tiveram no cinema um apoio, principalmente, para a mobilização. Devastado pela Crise de 1929, a Grande Depressão, os estadunidenses tiveram, por meio do cinema, um instrumento de motivação para viverem novos tempos. E, nesse caso, não foram apenas nos filmes que representavam guerras, mas também em filmes de gêneros como o terror, os quais, supostamente, não teriam esse caráter.

Talvez nenhum outro tema dentro do gênero guerra tenha sido tão representado nas telas quanto a Segunda Guerra Mundial. Uma rápida busca no site IMDB<sup>33</sup> é possível listar centenas de filmes que abordaram o conflito. Os Estados Unidos já saíram da Primeira Guerra Mundial bastantes fortalecidos no cenário político e econômico mundial, ocupando um papel de protagonismo no planeta. Entretanto, após a Segunda Guerra, essa condição evoluiu para um estágio superior, no qual os Estados Unidos passaram a ditar o ritmo do mundo, rivalizando, principalmente, com a União Soviética, sendo parte integrante de praticamente qualquer decisão política de destaque, de alcance global, que se deu desde então.

Os filmes sobre a Segunda Guerra Mundial, como um todo, independentemente do viés ideológico dos roteiros ou das opções políticas de seus produtores e diretores, quando olhados e identificados como produções vindas dos Estados Unidos, reforçaram a idéia de “heroísmo” do soldado estadunidense e do caráter libertador da política daquele país, que “lutava” pela implantação da democracia no mundo.

A percepção e propaganda política de que a entrada dos Estados Unidos na guerra foi o componente decisivo para a sua resolução foi recorrentemente reforçada nas telas. Os filmes que abordam a Segunda Guerra Mundial representam uma época “feliz” para o país, no qual a América estava em franco desenvolvimento e sua entrada na guerra acelerou esse processo, além de levar a influência dos Estados Unidos a outros patamares. Não obstante, os aliados venceram a guerra, portanto, lidar com os traumas de um conflito no qual se foi o

---

<sup>33</sup> [HTTP://www.imdb.com](http://www.imdb.com).

vencedor foi muito mais fácil, tanto em termos sociais, quanto cinematográficos.

Os Estados Unidos, dentro do contexto histórico da Segunda Guerra Mundial, levando-se em consideração seus meandros políticos e as conseqüências da expansão nazista, contou, ao ingressar no conflito e reforçar o lado aliado, com a simpatia de boa parte do planeta. A vitória contra o Eixo, emblemática, ao mesmo tempo em que gerou a perda de milhões de vidas, também significou ganhos aos ianques, pois eles foram vistos com boa vontade pela parcela do mundo que queria o fim da guerra.

Esta boa imagem, no entanto, não durou muito, pois a vitória dos Estados Unidos e dos aliados na Segunda Guerra Mundial não significou o início de um processo de paz desejado e duradouro. Pelo contrário, se o conflito não continuou de maneira tão devastadora e envolvendo tantos países, teve seguimento graças as tensões geradas pela nova configuração dos cenários políticos e econômicos mundiais, que opunha, de um lado, a socialista União Soviética e, de outro, o capitalista Estados Unidos. Entretanto, o conflito deixou de possuir características bipolares para se tornar multipolar.

Entre as duas superpotências, com armamentos – inclusive nucleares – capazes de porem fim ao planeta em caso de uma guerra declarada, orbitavam centenas de outros países, alguns sob influência ou controle direto, outros de maneira apenas periférica. A União Soviética concentrava seu raio de influência no Leste Europeu, mas tinha ascendência por diversos outros cantos do mundo, inclusive na Ásia e na América, onde, no final da década de 1950, um grupo de revolucionários, comandados por Fidel Castro e Che Guevara, tomou o poder numa pequena ilha vizinha aos Estados Unidos, que se tornou um símbolo internacional de resistência ao modo de vida e aos valores capitalistas pregados pelos Estados Unidos. Por outro lado, na mesma medida que a União Soviética tentava “dominar” o mundo, através das armas, da economia e da política, os Estados Unidos não procedia de forma diferente. Também procuravam espalhar seu poder pelo planeta, num delicado “jogo de xadrez” que ficou conhecido pelo nome de Guerra Fria.

Diante de um cenário tão delicado, o cinema hollywoodiano continuou, ao longo de todo o século XX, não sendo apenas um mero instrumento de entretenimento aos públicos local e

internacional, como, erroneamente, às vezes se supõe sobre a produção dos Estados Unidos. Enquanto políticos e militares criavam e traçavam estratégias em gabinetes, Hollywood também se engajava no combate, lançando centenas de filmes representando guerras ao longo do tempo.

No caso específico do Vietnã, foi um período de intensa disputa interna, marcada pelas manifestações de estudantes, artistas, movimentos sociais, entre outros. Os filmes, mesmo lançados após o fim oficial da guerra, captaram essa atmosfera, seja pelo espírito supostamente mais crítico, seja pela perspectiva que se avizinhava.

During the Vietnam era, radical films critical of the war or of the injustices of racism and poverty in American society or sympathetic to Third World revolutions, were widely seen at teach-ins and antiwar cultural events, on campuses, in 16mm cinemas, on television. It was a period in which alienation often led to commitment. The war and the civil rights movement and liberation movements at home and abroad sparked a reevaluation of the premises of life in America that was far more critical than the perspectives of recent Hollywood films about the Vietnam era. The issues were contextualized and interrelated. A general analysis emerges from these films in which the US is seen as having reached a critical point in its development: social happiness, economic democracy, community, equality, freedom, and justice at home and peace in the world could only be attained in the future through a new politics based upon a set of values and priorities very different from those that prevailed in the period of the Cold War an US hegemony in the Third World.<sup>34</sup>

Em relação aos russos não foram inimigos apenas na política internacional, dentro das telas funcionaram como um grande referencial de vilania, de ameaça externa, de justificativa para um

---

<sup>34</sup> KLEIN, Michael. Historical memory and film. In: DITTMAR, Linda; MICHAUD, Gene. From Hanoi to Hollywood: The Vietnam war in American film. Rutgers University, 1990, p.36.

controle interno em função das ameaças de um inimigo externo, procedimento típico que veríamos se repetir ao longo dos anos e ganhar muita força novamente após o onze de setembro de 2001, sendo que, nesse novo momento histórico, o inimigo externo preferencial passou a ser o árabe, especialmente o muçulmano, já que as relações políticas e econômicas com os russos estão, pelo menos por hora, em bom nível.

## 1.2. A loucura no cinema: representações

A doença mental é um aspecto da vida humana que intriga aos leigos e mesmo os estudiosos do assunto. A idéia de que uma pessoa, num determinado ponto de sua existência, ultrapassa uma tênue fronteira entre a sanidade e a razão, é algo visto como enigmático e perturbador, mas, ao mesmo tempo, fascinante em sua misteriosa complexidade.

Popularmente chamado de “louco”, essa figura faz parte da literatura universal desde a Antiguidade. Passando por todas as épocas, o entendimento de doença mental variou muito. O que hoje é loucura talvez não o fosse há cem anos.

Loucura e genialidade também sempre pareceram formar um intrigante dueto. Todo gênio parece ter um pouco de louco, ainda que nem todo louco, mesmo que se ache, possa ser considerado um gênio. “Malucos” também já foram considerados visionários ou profetas.

Sob o mesmo abrigo da loucura também já estiveram doenças como o alcoolismo. E também reside na doença mental um refúgio àqueles que cometem crimes e não querem parecer meros assassinos comuns. A justificativa de uma enfermidade como causa do fatal descontrole serve de alibi, muitas vezes, às famílias que se envergonham da atitude de seu ente. É mais cômodo colocar a culpa na doença que encarar uma dolorosa verdade.

Nas telas do cinema, o louco é um protagonista recorrente. A figura do homem sem controle, que pode, muitas vezes, ser o personagem mais são da trama, é um capítulo à parte dentro da história do cinema. Desde os primórdios do cinema, com o clássico expressionista alemão, **O Gabinete do Doutor Caligari** (*Das Cabinet des Dr. Caligari*, 1920), passando pela adaptação de obras literárias, como **O Médico e o Monstro** (*Dr. Jekyll and Mr. Hyde*, 1931),

**Laranja Mecânica** (*A clockwork orange*, 1971) ou **O Iluminado** (*The shining*, 1980), chegando até filmes de sucesso mais recentes, como **O Silêncio dos Inocentes** (*The silence of the lambs*, 1991), **Garota Interrompida** (*Girl, interrupted*; 1999) e **Uma Mente Brilhante** (*A beautiful mind*, 2001), o louco no cinema quase sempre foi uma garantia de filmes instigantes, em alguns casos perturbadores e renderam a diversos atores e atrizes as oportunidades de seus melhores papéis nas carreiras.

Como dimensão da importância desta temática, podemos citar que, na história do cinema, foram catalogados mais de 450 filmes que trataram, de forma direta ou indireta, o doente mental, o psiquiatra e os demais problemas relacionados com a saúde mental.<sup>35</sup> Convertendo-se num importante segmento, não podemos chegar ao ponto de dizer que o filme sobre “loucos” é um gênero, entretanto a recorrência com que o tema é tratado lhe confere um *status* de indiscutível popularidade.

De qualquer forma, se no cotidiano de um profissional especializado não é exatamente uma tarefa fácil o diagnóstico de um doente mental, no cinema esta tarefa se torna ainda mais difícil, até porque o objetivo de um cineasta, ao representá-la, não é, certamente, expor um diagnóstico claro que se preste ao debate. Para tal, há de se ter em mente o limite da representação e sua associação com o contexto cultural.

The impossibilities of defining madness are also part of the impossibilities of representing it. And yet the images and discourses of madness in its various forms of representation have always been a part of culture, and they surround us in ways that have never happened before. For madness is never a single moment, a composed paradigm that remains fixed.<sup>36</sup>

---

<sup>35</sup> GABBARD, G. *Psychiatry and the cinema*. Washington-London : American Press, 1999 apud TELLES, S. *O psicanalista vai ao cinema: artigos e ensaios sobre a psicanálise e cinema*. São Paulo: Casa do Psicólogo; São Carlos, SP: UFSCar, 2004. p. 137.

<sup>36</sup> FUERY, Patrick. *Madness and Cinema: psychoanalysis, spectatorship and culture*. New York: Palgrave MacMillan, 2004. p. 13

Dentre algumas das representações mais famosas da loucura nas telas, podemos citar *O Gabinete do Doutor Caligari*, um dos primeiros filmes a representar a figura do louco no cinema. Inteligente, e inserido dentro do movimento que ficou conhecido como Expressionismo Alemão<sup>37</sup>, o filme conta a história de um paciente que relata as desventuras de um hospício comandado por um alucinado psiquiatra.

O filme transformou as tendências de luz, imagem e movimento das produções visuais da época. Desse ponto de vista, por suas características essenciais, mudou a forma de fazer cinema. Ainda mais, incorporou a loucura como tema central da narrativa fílmica.<sup>38</sup>

*Caligari* marcou emblematicamente uma época e uma maneira de se fazer cinema, influenciando muitos trabalhos posteriores e sendo sempre citado dentro da história do cinema mundial como uma obra de referência.

O “louco” de *Caligari* habita um espaço que, teoricamente, lhe é apropriado, ou seja, o hospício. No entanto, o filme, dado o seu final inesperado, deixa no ar a discussão sobre os limites de sanidade, entre os que cuidam e os que estão sendo cuidados.

O que se vê nas telas é uma representação, ou seja, *não é real*. O cinema é uma construção que se dá em cima de um tema, a partir de referenciais diversos. Os personagens na tela representam caricaturas do mundo “real”. Ainda que semelhantes e/ou próximas da realidade do espectador, estas construções são ficcionais, ambientadas dentro de um universo com linguagem própria e que obedece a convenções características do meio e do contexto. Sendo assim, quando vemos um louco no cinema, por mais que sua representação se assemelhe ao que conhecemos no cotidiano, estamos, na verdade, diante

---

<sup>37</sup> Movimento artístico que se notabilizou pelas formas distorcidas, utilização de sombras, descaracterização através da maquiagem e fortes componentes psicológicos e subjetivos como pano de fundo das criações.

<sup>38</sup> BENOSKI, Diogo Albino. **Cinema: representação e loucura**. Florianópolis, SC, 2005. 142 f. Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal de Santa Catarina, Centro de Filosofia e Ciências Humanas. Programa de Pós-Graduação em História. p. 47.

de um personagem louco, não de um louco propriamente dito. Lembrança que parece tola, porém ajuda a compreender melhor o universo do doente mental dentro das telas. A maneira como ele é mostrado nos filmes, em contrapartida, contribui para a visão que se formará do “louco real”, aqui fora, seja ela estereotipada ou pretensamente séria e esclarecedora.

Limites entre realidade e ficção, por vezes, parecem tênues como os existentes entre a sanidade e a loucura. O polêmico filme *Caligari*, entendeu-se durante um tempo, soou também como uma antecipação de uma Alemanha que estava por vir, autoritária e repressiva.

Seis anos depois da estréia de *O Gabinete do Dr. Caligari*, um de seus roteiristas, Hans Janowitz, esteve em Paris com o conde Etienne de Beaumont e dele ouviu a reclamação: - ‘O filme é tão fascinante e obscuro como a alma alemã. Ele anuncia alguma coisa de sério. A alma francesa falou na Revolução. Todo mundo espera pelo que vocês tem a revelar ao mundo’.<sup>39</sup>

A tese de que *Caligari* antecipou um movimento que tomaria conta da Alemanha foi defendida na notável obra *De Caligari a Hitler: uma história psicológica do cinema alemão*<sup>40</sup>, de Siegfried Kracauer, lançada em 1947, apenas dois anos após o encerramento oficial da Segunda Guerra Mundial. Nele, o autor não reflete sobre a história dos filmes alemães propriamente ditos, mas sim sobre as tendências psicológicas expressadas nas obras da Alemanha pré-Hitler.

Os filmes alemães começaram a ser exibidos no restante da Europa a partir de 1920, após o boicote estabelecido pelos Aliados ao término da Primeira Guerra Mundial. Ao público, pareceram obras novas, de caráter revolucionário, principalmente do ponto de vista estético. *Caligari*, como um precursor e um ditador das futuras

---

<sup>39</sup> CONY, C. H. O Gabinete do Dr. Caligari. In: LABAKI, A. **Folha conta 100 anos de cinema**. Rio de Janeiro: Imago, 1995. p.13.

<sup>40</sup> KRACAUER, S. **De Caligari a Hitler: uma história psicológica do cinema alemão**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1988.

tendências, abriu o caminho dividindo as opiniões de crítica e platéia. “Ao expor a alma alemã, os filmes do pós-guerra pareciam querer torná-la ainda mais misteriosa. Macabro, sinistro, mórbido: estes eram os adjetivos favoritos usados para descrevê-los”.<sup>41</sup>

Como obras de realizações coletivas e destinadas às grandes platéias anônimas, os filmes de uma nação, para Kracauer, refletem a mentalidade desta.<sup>42</sup> Numa via de mão dupla, o público recebe dos produtores um entretenimento manipulado, exatamente da forma como os realizadores desejam. Entretanto, essa relação também faz um caminho inverso, ou seja, o gosto do público também contribui para que lhe seja “entregue” exatamente àquilo que ele espera e aprecia.

“O que os filmes refletem não são tanto credos explícitos, mas dispositivos psicológicos – essas profundas camadas da mentalidade coletiva que se situam mais ou menos abaixo da dimensão da consciência”.<sup>43</sup> A representação da loucura no cinema, como tal, vem acompanhada justamente desse interessante jogo entre a realidade e a percepção, envolvidas dentro do contexto histórico e social. A escolha de um roteiro, o desenvolvimento deste, bem como sua conclusão, podem dizer mais sobre a época e a própria obra que o objetivo visível.

No caso de *Caligari*, tão célebre quanto seus cenários cheios de sombras retorcidas, está a mudança no roteiro, que alterou drasticamente a conclusão do filme. O diretor Robert Wiene deu seguimento a uma mudança que Fritz Lang, o diretor anterior, já havia esboçado: transformar *Caligari* num relato em *flashback*.

A estória original era um registro de horrores reais; a versão de Wiene transforma este registro numa quimera tramada e narrada pelo mentalmente louco Francis. Para realizar esta transformação, o corpo da estória original é colocado dentro de outra (estória-moldura) que introduz Francis como louco.<sup>44</sup>

---

<sup>41</sup> Idem, p.15

<sup>42</sup> Idem, p.17

<sup>43</sup> Idem, p. 18

<sup>44</sup> Idem, p. 83

Essa mudança no roteiro, senão tirou a qualidade da obra, subverteu suas intenções e força crítica. Não por acaso, seus roteiristas, Hans Janowitz e Carl Mayer, posicionaram-se desde o início de forma contrária a essa alteração. No entanto, seus apelos não foram capazes de sensibilizar a direção do filme, tampouco seus produtores, ávidos por atingir um público maior.

Janowitz e Mayer sabiam por que se insurgiram contra a estória-moldura: ela perverteu, se não reverteu, suas intenções intrínsecas. Enquanto a estória original expunha a loucura inerente à autoridade, o *Caligari* de Wiene glorificava a autoridade e condenava seu antagonismo à loucura. Um filme revolucionário foi assim transformado em um filme conformista – seguindo o padrão de muito usado de declarar insanos alguns indivíduos normais, mas criadores de problemas, e de mandá-los para um manicômio. Esta mudança, sem dúvida não foi resultado da predileção pessoal de Wiene, mas de sua instintiva submissão às necessidades do cinema; filmes, pelo menos filmes comerciais, são obrigados a responder aos desejos das massas. Em sua forma modificada, *Caligari* não mais era um produto que expressava, do melhor modo, sentimentos característicos da intelectualidade, mas um filme supostamente adequado a se harmonizar com o que os menos cultos sentiam e de que gostavam.<sup>45</sup>

*Caligari* foi, portanto, modificado para agradar o gosto popular, obedecendo a uma lógica industrial ainda incipiente, mas que se tornou predominante, pelo menos quando falamos do cinema estadunidense ou mesmo do cinema de outros países, como o do Brasil, em relação aos filmes ditos de apelo popular.

A mudança de roteiro, entretanto, quando analisada historicamente, não se caracterizou apenas pelo aspecto econômico da questão. Para Kracauer, a transformação foi ao encontro de uma

---

<sup>45</sup> Idem, p. 84.

aspiração coletiva de cunho psicológico, peculiar do momento histórico vivido pela Alemanha da segunda década do século XX.

Se é verdade que durante os anos do pós-guerra a maioria dos alemães tendeu ansiosamente a se afastar de um duro mundo externo, mergulhando no intangível domínio da alma, a versão de Wiene foi certamente mais consistente com essa atitude do que a estória original; porque, ao colocar a original numa caixa, esta versão verdadeiramente espelhou a retirada geral para dentro de uma concha. Em *Caligari* (e em vários outros filmes da época), o recurso a uma estória-moldura foi não apenas uma forma estética, mas teve também um conteúdo simbólico.<sup>46</sup>

Da mesma maneira que *O Gabinete do Dr. Caligari* é um filme que representa a doença mental e que ajuda a entender o contexto de uma sociedade, muitas outras obras, posteriores a ele, seguiram o mesmo caminho. As obras em torno desta temática passeiam livremente por diversos gêneros do cinema, com igual desenvoltura. Seja no drama, no policial ou mesmo na comédia, muitos filmes marcaram a história do cinema.

Outra relação comum à doença mental e sua construção social de diagnósticos e percepções sociais é entre o crime e a loucura. Esse personagem se situa num ponto ainda mais específico dessa relação, pois cruzou duas vezes a fronteira da sociedade “normal”, já que não é apenas sem controle sobre sua mente, mas também não obedece as normas de conduta estabelecidas pelas leis.

O espaço do “louco-criminoso”, por excelência, é o Manicômio Judiciário. Muito perigoso para permanecer livre na sociedade, mas relativamente indefeso num ambiente de criminosos comuns, o louco condenado por um crime teve na criação do Manicômio Judiciário um espaço intermediário entre a prisão e o hospital, cujo fim, em última instância, era o de proteger a sociedade dele, mas também ele da sociedade.

---

<sup>46</sup> Idem, p. 84.

No cinema, essas representações são das mais férteis. Uma delas é **Um estranho no ninho** (*One Flew Over the Cuckoo's Nest*, 1975)<sup>47</sup>, baseado no livro de Kin Kesey, que Kirk Douglas comprou os direitos e transformou em uma peça de sucesso da Broadway, escrita por Dale Wasserman. Posteriormente, o ator quis transformar a peça em filme, porém repassou os direitos a seu filho, Michael Douglas, que ainda muito jovem e em busca de espaço e afirmação, produziu o filme. A primeira providência de Michael foi escolher o diretor, o tcheco Milos Forman, que chegara aos Estados Unidos em 1968, fugindo da ocupação soviética em seu país. Fã de Fritz Lang, o grande diretor do expressionismo alemão criador de *Metropolis*, conceituado em seu país como um artista que trabalhava causas humanas, Forman foi extremamente feliz logo em seu segundo trabalho na América como diretor, que acabou lhe valendo o Oscar de 1976.

O filme conta a história de Randle Patrick McMurphy, vivido por Jack Nicholson, um criminoso que escapa da condenação à prisão fingindo ser “louco”. McMurphy é então internado num hospício, sob a tutela da rigorosíssima enfermeira Ratched, em uma interpretação que valeu a Louise Fletcher o Oscar de melhor atriz. Impassível, ela praticamente não move os músculos do rosto, não demonstra emoções, não aparenta fraqueza. É profissional e sadicamente bem intencionada, com suas massantes sessões de terapia de grupo. É evidente que a personagem, apesar de caricatural, aparece como uma forte crítica aos profissionais que lidam diretamente com os “loucos” e pouco acreditam naquilo que vêem diante dos próprios olhos, mas sim nas teorias que aprenderam durante anos de estudo, que lhes aconselham, entre outras coisas, a manter “comportamento profissional” e distanciamento do paciente.

Aos poucos, o ex-prisioneiro Randle nota que o hospício pode ser muito pior que a prisão, nesse novo universo cercado de pessoas inseguras, ansiosas e constantemente dopadas. Em sua maioria, porém, são todos voluntários. Pessoas que buscaram refúgio da sociedade no hospício.

---

<sup>47</sup> UM ESTRANHO NO NINHO (*One Flew Over the Cuckoo's Nest*). Direção: Milos Forman. Roteirista: Lawrence Hauben, Bo Goldman. Com: Jack Nicholson, Lousie Fletcher, Brad Dourif, Danny de Vito, Christopher Lloyd, Will Sampson. EUA, Drama, Color, 1975. 129 min.

A confrontação entre McMurphy e a enfermeira Ratched, cada um lutando a seu modo pelo controle do grupo, permeia todo o filme, até o ápice do (anti)herói lobotomizado ganhando a “liberdade” pelas mãos do amigo índio, o gigante sem voz. Mais poético e “louco”, impossível. O filme deixa explícita uma mensagem de luta contra a enfermeira dominadora e a estrutura achapante do hospício que mais letargia seus pacientes que os encaminhava à recuperação

Por outro lado, percebemos no filme algo que não fica muito explícito publicamente, que é a perigosa tática recorrentemente usada no Direito, de se alegar insanidade ao se cometer um crime, a fim de se evitar a prisão e ser “condenado” a tratamento num hospital psiquiátrico. No sistema penal comum, muitas vezes, torna-se mais fácil deixar a prisão, após cumprir os prazos estabelecidos pela justiça. No caso do hospital/manicômio, esse período pode se arrastar por anos, na medida em que a avaliação ganha caráter subjetivo, passando pelos olhares de médicos, advogados e juízes.

O momento da produção de *Um estranho no ninho*, 1975, também espelha a fase das discussões antipsiquiátricas, da crítica ao sistema tradicional e das tentativas de implantação de novos modelos. Sua repercussão, tanto junto à crítica, formadora de opiniões e ao público, aquele que, em última instância, irá realmente tornar o debate abrangente, foi importante para voltar os olhos da grande massa ao que ocorria nos interiores das instituições psiquiátricas.

*O gabinete do Dr. Caligari* e *Um estranho no ninho* são dois exemplos de filmes nos quais a doença mental têm um espaço de protagonismo, variando entre eles apenas o grau de importância escancarada que adotam ou não. As representações da loucura, porém, estão muito presentes também nos filmes de guerra, ainda que, muitas vezes, as obras não tenham, a princípio, intenção declarada em focar o tema. Para observarmos estas construções, é preciso entender os contextos que envolvem produção do filme e o conflito representado. A Guerra do Vietnã foi um dos períodos mais férteis em conflitos dentro da história dos Estados Unidos. Foi, como tal, uma época profícua em “fabricar” loucos e aumentar a comercialização de medicamentos. A guerra foi travada não apenas no sudeste asiático, mas também – e, talvez, principalmente – em solo estadunidense.

### 1.3. Contexto histórico da Guerra do Vietnã

Parece até que a guerra está no DNA dos Estados Unidos. Desde que os imigrantes desembarcaram do Mayflower<sup>48</sup> e formaram as Treze Colônias que deram início ao que hoje é o país, que o ato de guerrear parece intrinsecamente ligado à sua história.

Primeiro, foram as guerras internas. Dispostos a estender as fronteiras do país do oceano Atlântico até o Pacífico, os estadunidenses entraram em confronto com os mexicanos, espanhóis, franceses e ingleses, ainda que os dois últimos tenham sido parte importante do processo de ocupação do espaço.

O povoamento foi muito variado sob todos os aspectos. Numa composição étnica heterogênea, o núcleo principal contou com ingleses, escoceses e galeses, mas chegaram também imigrantes das Províncias Unidas, da Suécia, Alemanha e da própria França, pois a revogação do Edito de Nantes, em 1685, gerou uma corrente de emigração protestante para a América.<sup>49</sup>

Quando não conseguiram conquistar os novos territórios através da compra pura e simples, a tática utilizada foi a da guerra.<sup>50</sup> Exércitos bem treinados, organização tática, disciplina para agüentar as provações e superar o inimigo, esses eram alguns dos ingredientes usados para lograr êxito nesse processo expansionista. “No território cedido, em 1782, pela Inglaterra, só era possível traçar, no máximo, sete ou oito novos Estados. Mas esse quadro iria ampliar-se prodigiosamente em meio século, graças a sucessivas investidas.”<sup>51</sup>

Depois de conquistar todo o território que objetivavam<sup>52</sup>, os Estados Unidos viram surgir, crescer e amadurecer

---

<sup>48</sup> Nome do navio inglês que levou os primeiros imigrantes para a colonização da América do Norte.

<sup>49</sup> REMOND, R. **História dos Estados Unidos**. São Paulo: Martins Fontes, 1989. p.3

<sup>50</sup> Além de derrotarem os próprios ingleses na luta pela independência, os Estados Unidos ampliaram o seu território em guerras travadas contra o México, que lhe renderam o Texas, a Califórnia e o Novo México.

<sup>51</sup> REMOND, R. Op. Cit. p.43

<sup>52</sup> “Exatamente em meio século, de 1803 a 1853, os Estados Unidos tinham mais do que triplicado sua superfície: de um oceano ao outro, abrangiam agora 7.800.000km<sup>2</sup>, uma

diferenças internas que levaram a um grande confronto que passou à história como a Guerra da Secessão ou Guerra Civil Americana, que dividiu o país entre Norte e Sul. “O desenvolvimento econômico da União fez divergirem o Norte e o Sul. O Nordeste industrializa-se, o Sul permanecia exclusivamente agrícola, mas, em vez de torná-los complementares, tal distinção colocava os respectivos interesses em contradição.”<sup>53</sup>

Travada entre 1861 e 1865, a Guerra Civil Americana foi um conflito violento e longo. As divisões internas deixaram marcas que permanecem até hoje. Comumente, se diz que a divisão na opinião pública causada pela Guerra do Vietnã só pode ser comparada a da Guerra da Secessão. Concluída com a vitória do Norte, este é um capítulo marcante e revelador sobre a formação dos Estados Unidos, na medida em que extrapola o caráter competitivo e belicista da sociedade.

No âmbito externo, a partir da doutrina Monroe<sup>54</sup>, os Estados Unidos lançaram seus objetivos expansionistas pelo restante do continente americano. Valeu, nesse momento, a política do *big stick*, na qual o presidente Roosevelt fazia valer os interesses do país.

A rapidez com que emergiu a nova política exterior norte-americana deveu-se tanto em às dimensões alcançadas pela economia deste país, que precisava projetar-se para fora, como também à preocupação dos Estados Unidos em relação à presença de enclaves europeus no Caribe, na América Central e nas Guianas.<sup>55</sup>

---

extensão equivalente a quatro quintos da Europa, com uma população dez ou vinte vezes menor.” Idem, p.44

<sup>53</sup> Idem. p.55.

<sup>54</sup> “A América para os americanos”, resumo da mensagem do presidente James Monroe, que defendia a tese de não criação de novas colônias na América; a não intervenção nos assuntos internos americanos; e a não intervenção dos Estados Unidos em conflitos relacionados aos países europeus. Na prática, apesar de tender ao isolacionismo e pregar a não intervenção externa, os Estados Unidos ampliaram seu domínio político-militar para muito além de suas fronteiras. Num primeiro momento, até o Caribe, depois, pelo restante do planeta.

<sup>55</sup> VIZENTINI, P. F. **História do Século XX**. Porto Alegre: Novo Século, 2000. p.18.

Após a Primeira Guerra Mundial, quando a Europa ficou praticamente devastada, tanto do ponto de vista físico quanto do econômico, foi a vez dos Estados Unidos emergirem no mundo, ainda que, naquele momento, não sendo absolutamente escancarado de maneira clara.

A Sociedade das Nações, instalada em Genebra em 1919 como organização internacional que visava regular os conflitos mundiais, formou-se como um verdadeiro clube de vencedores da Primeira Guerra (excetuando-se os Estados Unidos, que a ela não aderiram). Nesta fase, sobrepunha-se uma economia capitalista internacional impulsionada pelos Estados Unidos a uma organização política dividida em Estados nacionais ainda centrada na Europa, sem a disciplina e a liderança de uma potência industrial.<sup>56</sup>

Apesar do êxito militar na Primeira Guerra Mundial, e também da vitória econômica, pois abriu novos mercados e possibilidades de negócios com parceiros que anteriormente eram muitas vezes ignorados, os Estados Unidos, após o encerramento oficial do conflito, voltaram-se, em certa medida, ao isolacionismo que caracterizou os princípios de sua história. Não houve naquele momento, como haveria posteriormente com a Segunda Guerra Mundial, uma urgência em ocupar um papel de destaque no cenário mundial, uma condição inequívoca de principal protagonista.

Pelo contrário, ao término da Primeira Guerra Mundial a impressão que se teve foi de uma tênue hesitação entre abrir-se e “dominar” o mundo e manter intacto os planos iniciais que formaram o país, voltado para seu interior e as discussões e resoluções internas.

Ao impulso entusiástico da intervenção sucederam depressa a retirada e a decepção: só extraíram dela motivos de desventura. A paz

---

<sup>56</sup> Idem, p.50.

frustrou seu idealismo; a má vontade dos Aliados em liquidar suas dívidas feria a concepção americana de honestidade comercial. Em todos os domínios, os Estados Unidos fecharam-se em si mesmos e levantaram barricadas à sua volta.<sup>57</sup>

Apesar de muitos acreditarem que esta postura mais voltada aos interesses internos era a valorização e a preservação do modo de vida “original” americano, na realidade ela contribuiu para atrapalhar o próprio desenvolvimento francamente próspero que os Estados Unidos vinham tendo. O protecionismo não se deu só na economia, alcançou também outros setores da sociedade, tornando a posição do estrangeiro – ou do imigrante – difícil. Nessa época, houve o recrudescimento de movimentos racistas e xenófobos, inclusive com o ressurgimento da Ku Klux Klan. Mesmo assim, os Estados Unidos prosperaram, ampliando níveis de consumo e ditando novas regras e modelos de industrialização, tendo expoentes como Henry Ford. “A legitimidade das instituições políticas, a excelência do sistema econômico e a superioridade do *American way of life* eram artigos de fé.”<sup>58</sup>

No período entre - guerras, os Estados Unidos viveram mais um período tenebroso em sua história: a Grande Depressão<sup>59</sup>, em 1929, que ficou famosa pela quebra da bolsa de valores de Nova York, devastando a economia. A crise foi muito maior que simplesmente o *crash* na bolsa, fez parte de um longo processo que primava pela especulação financeira e o impulsionamento que se revelou fantasioso da economia.

---

<sup>57</sup> REMOND, R. Op. Cit. p. 91.

<sup>58</sup> Idem, p.94.

<sup>59</sup> A Grande Depressão é o nome pelo qual ficou comumente conhecido o período que se iniciou nos Estados Unidos com o crack da bolsa de valores, em 1929, que gerou perdas financeiras inimagináveis, tanto às empresas, quanto às pessoas físicas. Milhões de pessoas perderam seus empregos, empresas faliram e casas foram abandonadas ou tomadas por bancos em todo o país. Também foi este o período no qual se registrou o maior número de suicídios da história dos Estados Unidos. Os efeitos da crise foram sentidos por anos e somente contornados com a implantação do New Deal, plano de salvação proposto pelo presidente Roosevelt, que contou, entre outras coisas, com a maciça participação do Estado na economia, principalmente com a realização de obras de infra-estrutura, que, ao mesmo tempo, empregavam um grande número de trabalhadores e contribuíam para o desenvolvimento do país.

Finalmente, veio a Segunda Guerra Mundial e a Europa, ainda não totalmente recuperada dos efeitos devastadoras da Primeira, foi arrasada no novo conflito. Além do continente europeu, a guerra espalhou-se pela Ásia, África e América. Seus ecos alcançaram uma amplitude global que até então era desconhecida. O número de mortos imediatos passou dos 40 milhões e o número dos que morreram nos anos seguintes, em função de doenças e outros infortúnios deixados pela guerra são incalculáveis.

A participação dos Estados Unidos na Segunda Guerra Mundial foi decisiva. Seu ingresso no combate ao lado dos Aliados permitiu que o eixo comandado por Hitler fosse derrotado mais rapidamente. Sem essa participação provavelmente teríamos uma outra configuração da reta decisiva do conflito.

Foi também na Segunda Guerra Mundial que os Estados Unidos expuseram com muita clareza e virulência a força de seu poderio militar, ao lançarem bombas atômicas sobre as cidades japonesas de Hiroshima e Nagasaki, causando a morte estimada de mais de trezentas mil pessoas. O “recado” dado ao lado socialista do mundo, sob pretexto de pôr fim à guerra e forçar a rendição japonesa demonstrou que, a partir daquele momento, os Estados Unidos assumiriam um outro papel diante do mundo, deixando de lado a liderança apenas continental para se lançarem abertamente como a principal força econômico-bélica do planeta, rivalizando, a partir daquele momento, com a União Soviética, como os dois pólos de maior influência sobre os demais países.

O término da Segunda Guerra Mundial não pôs fim a uma outra, travada não apenas com armamentos e exércitos, mas exacerbando aquele que sempre fora também, claro, ingrediente dos outros conflitos: a política. Opondo, de um lado, os “defensores do capitalismo e da liberdade, guardiões da democracia mundial” – os Estados Unidos – e do outro os “comunistas comedores de criancinhas” – a União Soviética – essa guerra, que nunca colocou diretamente os dois em conflito armado, mas que deixou o mundo em permanente tensão por mais de quarenta anos envolvendo diversos outros países sob a influência e interagindo em suas especificidades locais e regionais, ficou conhecida como Guerra Fria.

Dentre os acontecimentos ocorridos durante o período compreendido da Guerra Fria tivemos fatos marcantes do século

XX, tais como a Revolução Cubana<sup>60</sup>, a Crise dos Mísseis<sup>61</sup>, a Primavera de Praga<sup>62</sup>, a implantação das ditaduras latino-americanas<sup>63</sup> e as guerras da Coreia e do Vietnã.

A Guerra Fria foi um período, num certo sentido, benéfico ao desenvolvimento bélico e econômico dos Estados Unidos, pois permitiu a utilização da idéia de inimigo externo para controle interno, além de justificar, em nome dos interesses, a ingerência sobre outros países.

Apesar de certas formas históricas e maniqueístas da Guerra Fria, esta possuía uma racionalidade cristalina, pois permitia à Casa Branca manter o controle político e a primazia econômica tanto sobre seus aliados industriais europeus como sobre a periferia subdesenvolvida, diretamente na América Latina e Ásia oriental, ou através dos aliados europeus na África e no Oriente Médio. Ao manipular a idéia de uma ameaça externa, Washington obtinha a unidade do mundo capitalista e orientava-a contra a URSS e os movimentos de esquerda e nacionalistas, tanto metropolitanos como coloniais, nascidos da Segunda Guerra Mundial.<sup>64</sup>

O Vietnã era um pequeno país do sudoeste asiático, grande produtor de arroz, fronteiro com o Laos e o Camboja,

---

<sup>60</sup> Em 1959, liderados por Fidel Castro e Che Guevara, um grupo de guerrilheiros depôs Fulgêncio Batista do comando do país, inaugurando uma nova era para a ilha, caracterizada pelo socialismo, o bloqueio econômico dos Estados Unidos e o apoio financeiro da antiga União Soviética. Os Castro permanecem no poder até hoje.

<sup>61</sup> Foi um dos momentos mais tensos do século XX, em 1962, quando os soviéticos decidiram instalar mísseis em Cuba, artefatos estes que poderiam alcançar os Estados Unidos numa eventual e temida guerra nuclear. Os americanos fizeram um bloqueio naval à ilha e após dias de intensas e intrincadas negociações, os soviéticos desistiram de seu intento. Como contrapartida, os Estados Unidos desativaram uma base militar na Europa.

<sup>62</sup> Em 1968, na Tchecoslováquia, movimento com intenção de democratizar o país, mantendo o socialismo, retirando, porém, características entendidas como ditatoriais e totalitárias. A União Soviética invadiu o país e pôs fim aos protestos.

<sup>63</sup> Brasil, Chile, Argentina, entre outras.

<sup>64</sup> VIZENTINI, P. F. Op. Cit. p.106.

formando a região da Indochina, que se tornaria um dos protagonistas da história militar do século XX.

Antes que os Estados Unidos decidissem invadir o pequeno país asiático e transformar os rumos de sua própria história, o Vietnã já era um campo minado de tensões. Antes da Segunda Guerra Mundial a região vivia sob o domínio francês. Durante a guerra, a Indochina foi ocupada pelos japoneses. Ho Chi Minh foi o líder comunista da Liga Revolucionária para a Independência do Vietnã (Vietminh), que ajudou a combater e expulsar os japoneses de seu território. Ao término da guerra, no entanto, a área voltou ao controle dos franceses.

Ho Chi Minh declarou o norte do país independente do sul e tornou-se, legitimado que estava pelo combate contra os japoneses, o novo chefe de governo. Tal atitude não foi bem aceita pelos franceses. O Vietnã, no cenário que se desenhava no pós-guerra, deixava de ser apenas mais uma colônia européia para ganhar ares de uma importante disputa internacional. O valor simbólico envolvido era muito maior que qualquer outro. Os europeus ocidentais não viam com bons olhos a expansão comunista naquele território, preocupação essa que era compartilhada e acompanhada de perto pelos Estados Unidos. Um governo sob a influência da União Soviética poderia servir como um “efeito dominó” sobre os demais países.

A metáfora, embora já existisse anteriormente, foi empregada e ganhou contornos de uma estratégia política em meados do século XX, quando, no contexto dos conflitos na Indochina, Eisenhower a empregou. O raciocínio presente na teoria do dominó era que se um país de uma dada região caísse sob influência comunista, imediatamente o seguinte também cairia e assim sucessivamente.<sup>65</sup>

Apenas pouco mais de um ano após o encerramento oficial da Segunda Guerra Mundial, 1946, o conflito armado teve início, opondo franceses e vietnamitas. O conflito se estendeu até meados de

---

<sup>65</sup> VALIM, Alexandre Busko. *Imagens Vigiadas: uma história social do cinema no alvorecer da Guerra Fria, 1945-1954*. Tese apresentada ao curso de Pós-Graduação em História Social da Universidade Federal Fluminense. 325p. Niterói, RJ: UFF, p.107.

1954, com a derrota dos europeus. O que se passou em seguida foi um delicado jogo de xadrez político que culminou com a invasão dos Estados Unidos ao território asiático.

Derrotados os franceses, celebrou-se em Genebra um acordo que oficializou a divisão do país em dois, sendo o Norte comandado por Ho Chi Minh, que passou a se chamar República Democrática do Vietnã e o Sul, comandado por Ngo Dinh Diem após a deposição do Imperador Bao Daí, que recebeu o nome de República do Vietnã.

O acordo celebrado em Genebra previa a reunificação do país para os anos seguintes. O primeiro passo foi a realização de um plebiscito, que optou pela reunificação. O passo seguinte seria a realização de eleições diretas. Foi neste momento que a situação ganhou um rumo diferente.

Certos de que a eleição de Ho Chi Minh aconteceria e temerosos dos efeitos que essa vitória causaria não somente no país, mas em toda a Ásia, os Estados Unidos, que apoiavam Diem, articularam a não realização das eleições. Mais do que isso, ofereceram ao presidente e à sua porção Sul treinamento, tecnologia e armamento militar para resistir ao iminente conflito que iria se estabelecer.

Na porção Norte, Ho Chi Minh fundou a Frente da Libertação Nacional, a fim de se opor aos combatentes do Sul. A força militar do Norte era conhecida como Vietcongue. A Frente de Libertação organizou conselhos para governar as áreas do Vietnã do Sul controladas por seus aliados, montou fábricas de armas e forneceu munições, medicamentos e dinheiro para o Vietcongue, utilizando-se, principalmente, de um rudimentar e intrincado sistema de caminhos e estradas em meio a mata fechada, que tanto iria, posteriormente, atormentar os militares norte-americanos, pondo à prova seus conhecimentos táticos e derrubando convicções pré-estabelecidas de que a incursão à Ásia seria uma evento quase protocolar.

Os combates entre Norte e Sul se iniciaram em 1957 e até 1961 não contavam com a interferência direta dos Estados Unidos. O papel do país era apenas de “consultoria” ao Sul, oferecendo armas e logística, amparadas pela presença de cerca de 750 homens. Entretanto, nesse ano, o presidente Lyndon Johnson ordenou que a participação estadunidense deixasse de ser fundamentalmente teórica e passasse a ser radicalmente prática.

Milhares de homens foram recrutados nos Estados Unidos e enviados à Ásia<sup>66</sup>. Os Estados Unidos entravam num conflito que, motivados pelo sucesso recente da Segunda Grande Guerra, acreditavam que seria rápido e indolor. Não sabiam, no entanto, que estavam prestes a mergulhar naquele que talvez tenha sido o seu maior erro militar e o período mais conturbado de sua história.

Foram derrotados, senão na frieza dos números da guerra, mas na prática das divisões internas do país, sendo obrigados a se retirarem do país, humilhados diante da opinião pública mundial e desfacelados pelos conflitos internos envolvendo a guerra.

Após longas negociações, os Estados Unidos assinaram os Acordos de Paris, em 1973, e retiraram suas tropas, vietnamizando o conflito, mas fornecendo armas, dinheiro e assessoria ao governo de Saigon. Em abril de 1975, as tropas do Vietnã do Norte e os guerrilheiros do sul entravam em Saigon, unificando o país e vencendo a mais longa, sangrenta e complexa guerra do Terceiro Mundo.<sup>67</sup>

As marcas internas foram fortemente sentidas e os Estados Unidos saíram da Guerra do Vietnã diferente de como entraram. A confiança foi abalada. “Foi a primeira guerra perdida pelos Estados Unidos: a opinião pública foi duramente afetada e tendeu a uma retirada geral que deixava o campo livre para as iniciativas soviéticas na África e em outras áreas. A ‘síndrome vietnamita’ paralisou Washington por vários anos.”<sup>68</sup>

A Guerra do Vietnã desmoralizou e dividiu a nação, em meio a cenas televisadas de motins e manifestações contra a guerra; destruiu um presidente americano; levou a uma derrota e retirada universalmente prevista após dez anos (1965-75); e, o que interessa mais, demonstrou o isolamento dos EUA. Pois nenhum de seus aliados

---

<sup>66</sup> Estima-se que mais de 600 mil soldados foram enviados ao Vietnã.

<sup>67</sup> VIZENTINI, P. F. Op. Cit. p. 154.

<sup>68</sup> REMOND, R. Op. Cit. p.119.

européus mandou sequer contingentes nominais de tropas para lutar junto às suas forças.<sup>69</sup>

Setores importantes, formadores de opinião, voltaram-se contra à guerra. “Nos anos 60, em relação com a guerra do Vietnã, toda uma geração, em especial nas universidades, passou a duvidar dos valores americanos e a questionar os princípios em que estava assentada a sociedade”.<sup>70</sup>

A Guerra do Vietnã não terminou, para os Estados Unidos, com a retirada de suas tropas da Ásia. Ela continuou sendo travada internamente, no recebimento das tropas que tinham sido enviadas para o conflito e a posterior readequação dos soldados à sociedade e também continuou a ser travada em âmbito externo, do ponto de vista político, no qual a diplomacia estadunidense precisou trabalhar para reverter a antipatia de parte do mundo, gerada pela guerra.

As representações desse momento conturbado da história estadunidense chegaram aos cinemas ainda na década de 1960 e explodiram, de fato, na década seguinte, quando os filmes sobre a guerra conquistaram prêmios e números significativos nas bilheterias. Tal *boom* se deu no governo de Ronald Reagan, ex-ator de Hollywood, republicano, que se tornou um presidente bastante popular. Mais adiante, discutiremos os filmes produzidos e suas relações com os contextos históricos de produção e lançamento.

#### **1.4. Histórico da saúde mental**

A doença mental é algo, como dito antes, ao mesmo tempo, tão misterioso quanto fascinante. Comumente descrita como loucura, ela abriga sob suas definições uma grande variedade de diagnósticos. Suas interpretações e possíveis tratamentos variaram muito ao longo dos séculos, assim como as doenças que foram consideradas loucura ou não.

Podemos observar registros de personagens loucos já nas poesias de Homero ou nas tragédias gregas de Ésquilo, Sófocles

---

<sup>69</sup> HOBBSAWM, E. *Era dos extremos – o breve século XX (1914-1991)*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995. p. 241.

<sup>70</sup> REMOND, R. Op. Cit. p.123.

e, principalmente, Eurípedes.<sup>71</sup> A loucura, nesse momento, era associada a uma intervenção diretamente divina. “A loucura seria, então, um recurso da divindade para que seus projetos ou caprichos não sejam contrastados pela vontade dos homens.”<sup>72</sup> Nas tragédias, esse detalhamento ganhou contornos ainda mais ricos e peculiares.

Nenhum dos trágicos pretendeu, em sua poética, propor uma teoria da loucura, obviamente. Mas os personagens loucos das tragédias retratam diferentes formas de loucura: os diálogos discorrem sobre ela, os personagens apontam causas ou origens da alienação, relatam delírios, mudanças emocionais, estados de desordem afetiva, episódios de desajustamento social, de descontrole passional. Em suma, a atuação e as características dos personagens retratam, aos olhos de hoje, perfeitos quadros clínicos de loucura.<sup>73</sup>

Apesar de já serem alvo de representações há tanto tempo, a elaboração de um diagnóstico exato para a doença mental ainda é algo praticamente incompleto, mesmo nos dias atuais. Ao mesmo tempo em que é fascinante, também é extremamente complexo entender a mente humana, seus desígnios, manifestações, esferas de influência. Por mais que tenha avançado – e avançou muito – a medicina, mais especificamente a psiquiatria, não conseguiu ainda chegar a um denominador comum e analisar a loucura como outra doença comum, na qual se isola uma causa, prescreve-se um tratamento e, às vezes, encontra-se a cura.

Ao contrário, a doença mental teima em desafiar quem dela se ocupa. É um mistério que se põe constantemente a ser desvendado. Não raros são os casos de manifestações de loucura que fogem completamente às expectativas, envolvendo cidadãos que, até o momento da descoberta de suas responsabilidades, gozavam do mais alto prestígio e consideração, sendo considerados absolutamente sãos

---

<sup>71</sup> PESSOTI, I. **A loucura e as épocas**. 2ªed. Rio de Janeiro: 34, 1995. p.13

<sup>72</sup> Idem, p.14.

<sup>73</sup> Idem, p.23.

dentro dos parâmetros esperados no contexto histórico social no qual estavam inseridos.<sup>74</sup>

Roy Porter, importante estudioso das relações entre a doença mental e seu entendimento histórico e social, afirma: “A loucura foi e continua sendo algo que nos escapa”<sup>75</sup>. Por mais que os conhecimentos médicos avancem na área e novos procedimentos terapêuticos tenham êxito, bem como a ministração de drogas que atuam cada mais localizadamente em regiões específicas do cérebro do paciente, não há, por parte da medicina, e mais especificamente da psiquiatria, a possibilidade de controle absoluto das relações entre causa e efeito que envolvem a doença.

A doença mental é realmente uma “doença”, do mesmo modo que aceitamos o sarampo como doença? Ou não seria, melhor considerada, basicamente um rótulo que pregamos nas pessoas que demonstram um conjunto um tanto subjetivo de sintomas e traços, mas que no fundo são levemente, ou marcadamente, “diferentes” ou “esquisitas”? Nesse caso, simplesmente dizemos que estão mentalmente “confusas” porque as achamos “confusas” e “perturbadas” basicamente porque as achamos “perturbadas”? Possibilidade altamente perturbadora em si mesma. Os loucos são “estranhos”. Mas isso significa alguma coisa além de dizer que são estranhos para nós? E o fato de sermos estranhos para eles?<sup>76</sup>

O louco é o estranho dentro dos parâmetros estabelecidos como normais. Mas a mensuração dessa estranheza é que torna a tarefa complicadíssima. “Para medir o que é ou não razoável em uma conduta, é preciso compará-la consigo mesma e com outros

---

<sup>74</sup> Ver mais em MELO, M. C. **Ser ou não ser, louco é a questão: relações crime-loucura**. Florianópolis, 2004. 138 f. Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal de Santa Catarina, Centro de Filosofia e Ciências Humanas. Programa de Pós-Graduação em História.

<sup>75</sup> PORTER, R. **Uma história social da loucura**. 2ªed. Rio de Janeiro: Zahar, 1991. p.15.

<sup>76</sup> Idem, p.16.

comportamentos comumente aceitos em dada sociedade e em dado momento de sua evolução histórica”.<sup>77</sup>

Daí a importância de se compreender as representações em torno da loucura como um fenômeno também histórico, que, assim como os filmes, contribui muito para a análise de um determinado período.

Algo frequentemente visível nas discussões que se seguem: o fato de que a linguagem, idéias e associações em torno da doença mental não têm significados científicos fixos em todas as épocas; é melhor vê-las como “recursos” que podem ser usados de maneiras diversas por partes diversas com propósitos diversos. O que é mental e o que é físico, o que é louco e o que é mau não são pontos fixos, mas relativos à cultura.<sup>78</sup>

Na Idade Média, por exemplo, como diversas outras coisas no período, a loucura teve um entendimento partindo, prioritariamente, da questão religiosa, com uma forte conotação de fanatismo. Destacou-se a concepção demonista, que se estendeu até o século XVI. Seus fundamentos foram buscados nos textos de Agostinho e Tomás de Aquino, ressaltando o metafísico, idéias mágicas e um conceito pessimista do homem. A vida perfeita passa a ser aquela que obedeça fielmente às Escrituras Sagradas, sem pecados e tampouco aberrações.<sup>79</sup> Logo, nada mais natural que o insano passe a ser considerado um elemento possuído pelo demônio. A ignorância em relação ao doente mental perdurou, pelo menos, até o século XVIII: “trancavam-se os loucos em prisões, casas de correção, asilos e hospícios. Atribuía-se a insanidade ao pecado e a atividades do diabo, como também a retenção de excreções do corpo, distúrbios emocionais, dieta ruim e falta de sono e outras causas. Ignorância, superstição e condenação moral dominavam o tratamento do insano.”<sup>80</sup>

---

<sup>77</sup> MACHADO, R. **Danação da norma**. Rio de Janeiro: Graal, 1978. p.410-11.

<sup>78</sup> PORTER, R. Op. Cit. p.17.

<sup>79</sup> PESSOTTI, I. Op. Cit.

<sup>80</sup> ROSEN, G. **Uma história da saúde pública**. 2ªed. São Paulo: Hucitec: UNESP; Rio de Janeiro: Associação Brasileira de Pós-Graduação em Saúde Coletiva, 1994. P.117.

Essa era uma situação muito comum até a Revolução Francesa. O alienado começou a ser tratado de maneira diferente e que mostrar-se-ia influente até os dias atuais a partir do Iluminismo, que com sua valorização à razão e baseado nos ideais Liberdade, Igualdade e Fraternidade, quis incluir o doente mental como um ser participante da nova sociedade. Práticas antigas precisavam ser descartadas, pois representavam um passado recente que precisa ser enterrado.

O Iluminismo endossou a fé dos gregos na razão (*eu penso, logo existo*, formulou Descartes). E a tarefa da idade da razão foi, ganhando em autoridade da metade do século XVII em diante, criticar, condenar e massacrar qualquer coisa que seus protagonistas considerassem tola ou irracional. Todas as crenças e práticas que parecessem ignorantes, primitivas, infantis ou inúteis eram logo descartadas como idiotas ou insanas.<sup>81</sup>

Mas é somente em 1838, na França, que se institui a primeira lei que reconhece o direito de *assistência* a indigentes ou doentes, exigindo a criação de uma infra-estrutura envolvendo médicos, funcionários, conhecimento específico e localização geográfica adequada às necessidades. Castel relata que esta legislação se antecipou em cinquenta anos a todas as outras medidas que assistência, além de ser muito mais sistematizada. Segundo ele, tal determinação aconteceu devido à necessidade de casar teoria com a prática, ou seja, a sociedade que emergiu da Revolução precisava demonstrar a credibilidade de seus princípios e o novo equilíbrio de poderes.<sup>82</sup>

Philippe Pinel desponta, então, neste século XIX, como o grande mentor nas explicações para a doença mental. Sua obra mais conhecida, *Traité Médico-philosophique sur l'aliénation mentale ou la manie*<sup>83</sup>, traz suas teorias anti-organicistas. Ficou famosa a pintura

---

<sup>81</sup> PORTER, R. Op. Cit. p.23

<sup>82</sup> CASTEL, R. **A ordem psiquiátrica: a idade de ouro do alienismo**. Rio de Janeiro: Graal, 1978.

<sup>83</sup> Tratado médico-filosófico sobre a alienação mental. Esta obra foi publicada pela primeira vez em 1801, sendo posteriormente republicada em 1809. Dada a sua importância, passou a ser

que o representa ordenando a liberação dos doentes mentais dos grilhões que os prendiam, num asilo francês. Pinel acreditava na loucura como o “comprometimento ou lesão fundamental do intelecto e da vontade, e se manifesta no comportamento do paciente, nos sintomas, sob as mais variadas formas. [...] formas muito diferentes entre si podem ter em comum o fato de refletirem um determinado tipo de lesão da vontade ou do juízo.”<sup>84</sup>

Acreditando piamente na loucura como um problema intelectual, Pinel vai deixar de lado as explicações orgânicas. O tratamento deveria ser moral. Classifica a loucura em quatro formas, que são a mania, a melancolia, a demência e a idiotia, ressaltando suas manifestações externas e físicas, porém sem creditar a elas importância suficiente. Elas eram sintomas e não causas. As teorias de Pinel foram preponderantes durante toda a primeira metade do século XIX e marcaram fortemente os demais estudiosos da doença mental, que seguiram seus passos, destacando-se, entre eles, Esquirol e Morel.

O século XX assistiu ao amadurecimento da psiquiatria como disciplina médica, assim como a ascensão profissional e também social do psiquiatra. Proliferam os cursos, ganhou-se espaço na mídia e se conquistou, principalmente, força política. Os psiquiatras lançaram-se com afincamento ao processo em busca de legitimação. A eles e à psiquiatria, como a verdadeira possibilidade de conhecimento e, conseqüentemente, cura do doente mental. As formas de tratamento foram popularizando-se com o passar dos anos, novos hospícios inaugurados em nome de uma modernidade associada à eficiência, um discurso coletivo de saber científico que estabelecia limites entre os seus pares e os diferentes.

Este foi o século marcado pela busca do conhecimento da mentalidade humana. No entanto, o doente mental foi, durante a maior parte do tempo, segregado. Como personagem doente, atípico, desconexo dentro da sociedade, o doente mental teve no recolhimento aos hospícios, prisões ou asilos, a marca da maior parte do século.

---

considerada o marco de fundação da psiquiatria reconhecida como uma especialidade médica.

<sup>84</sup> PESSOTTI, I. Op. Cit. p.146.

Tentativas diferentes de tratamento foram empreendidas em alguns lugares, sendo que a de maior destaque foi a de um médico italiano chamado Franco Basaglia, cujo movimento se tornou conhecido no mundo por pregar a *antipsiquiatria*, criação dos psiquiatras Ronald D. Laing e David G. Cooper, ainda que o italiano rejeitasse esta designação, pois seu objetivo final era o de ampliar a assistência psiquiátrica, tornando-a democrática. “Se mudarmos a nossa posição e passarmos a olhar a loucura de outro ângulo e com instrumentos de raciocínios diferentes, ela não mais se parecerá com uma doença. Ela será vista muito mais como um ‘jeito diferente de ser’, um jeito não usual de se estar no mundo”.<sup>85</sup>

Franco Basaglia se transformou no diretor do manicômio da pequena cidade italiana de Gorizia, em 1961. Iniciou uma pequena revolução no ambiente, criando primeiramente uma comunidade terapêutica e posteriormente reconduzindo muitos daqueles que estavam internados de volta à sociedade. Basaglia considerava que, muitas vezes, a loucura se produzia de dentro para fora, ou seja, era o fúnebre ambiente do hospício que tornava os pacientes sem ânimo, morosos, letárgicos. Era preciso dar-lhes um choque, mas não numa máquina, ligado a eletrodos, mas sim de vida, convivendo com outras pessoas e trazendo a comunidade para dentro do hospital.

A compreensão básica deste contexto é importante para se entender o momento da psiquiatria justamente nas efervescentes décadas de 1960 e 1970, auge da Guerra do Vietnã e datas dos lançamentos dos primeiros filmes sobre o tema.

Basaglia conseguiu arregimentar vários seguidores pela Itália que, nos anos seguintes, promoveram mudanças semelhantes às suas em outras instituições. Houve casos em que a estrutura dos hospitais passou a ser utilizada pela comunidade nos fins de semana, aproveitando jardins ou campos de futebol, por exemplo. No final da década de 1960, Franco Basaglia publicou seus dois livros mais famosos, *A instituição negada* e *O que é psiquiatria?* Nos anos 1970, o médico esteve no Brasil, realizando palestras e cursos, chocando-se com a situação encontrada em alguns de nossos hospícios.<sup>86</sup>

---

<sup>85</sup> DUARTE JUNIOR, J. F. **A política da loucura: a antipsiquiatria**. 3ªed. Campinas, SP: Papyrus, 1987. p.11.

<sup>86</sup> SERRANO, A. I. **O que é psiquiatria alternativa**. São Paulo: Brasiliense, 1982. p.76-100.

O principal argumento dos defensores da antipsiquiatria era uma maior aproximação do terapeuta com o doente mental, como forma de acelerar e tornar mais humano o processo de tratamento. Essa proximidade deveria alcançar níveis nunca antes pensados na psiquiatria tradicional, indo bem além de uma simples consulta, realizada, às vezes, com pressa. Pregavam a criação de comunidades terapêuticas, locais em que todos, incluindo os psiquiatras, poderiam (ou deveriam) morar juntos.

Afastaram-se da psicanálise, aproximaram-se de teorias sistêmicas e se basearam em premissas filosóficas de Jean-Paul Sartre<sup>87</sup>, dando primazia ao consciente. A antipsiquiatria deu uma sacudida nos profissionais que lidavam com doentes mentais, mas sua proposta, na prática, foi um fracasso. Para causar mais confusão, Thomas Szasz, em Nova Iorque, apropriou-se do termo dando-lhe uma conotação de negação da existência de doenças mentais.<sup>88</sup>

---

<sup>87</sup> Jean-Paul Sartre foi um filósofo, romancista francês, teatrólogo e o maior intelectual do movimento conhecido por Existencialismo, uma filosofia que proclamou a total liberdade do ser humano. Sartre nasceu em junho de 1905 e faleceu em abril de 1980, tendo, em 1964, recusado um Prêmio Nobel de Literatura, por não reconhecer, nos juízes que lhe concederam a honraria, autoridade para tanto. As “premissas filosóficas”, as quais o doutor Serrano se refere na entrevista, foram expressas ao longo da vida de Sartre em dezenas de obras, sendo a mais importante delas, considerada a fundamental da teoria existencialista, publicada em 1943, intitulando-se “O Ser e o Nada”. Em linhas gerais, o que Sartre defende é que a consciência escapa a qualquer determinismo, pois ela seria o “Nada”, que dá título ao livro. A consciência seria, essencialmente, negadora das coisas em si mesmas. Isso seria apenas uma das perspectivas. No pensamento sartriano, o “outro” também teria importância fundamental, pois seria apenas a partir dele é que seria possível conhecer a mim mesmo. O outro funcionaria como um “mediador indispensável entre mim e mim mesmo”.

As suas teorias, é óbvio, vão muito além disso, e não cabe aqui discuti-las em suas minúcias. Porém, em se tratando de sua relação com a psiquiatria e a influência que exerceu sobre movimentos como o de Basaglia, reside no fato de demonstrar o consciente como algo intencional. Ou seja, para Sartre, oposto à psicanálise, o consciente está sempre voltado para algo, direcionado para fora dele mesmo, representando ou criando um objeto. Mesmo que ele não seja real, existe como fenômeno, forma-se como imagem e, portanto, é completo, acabado, existente, um “ser em si”, para utilizar as palavras de Sartre. O homem seria, portanto, plenamente consciente de seus atos.

<sup>88</sup> SERRANO, A. I. Entrevista concedida a Marcos Costa Melo, em 25 de setembro de 2003 apud MELO, M. C. Op. Cit.

A visão de Basaglia se direcionava a outro horizonte, que era, essencialmente, o político. Sua intenção era mudar as leis de assistência ao doente mental, criando um sistema de saúde que permitisse ao enfermo integrar-se na sociedade através do trabalho ou, ao menos, por via de uma aposentadoria financiada pelo Estado. Os casos mais graves deveriam ter acompanhamento médico em domicílio, também feito por equipes estatais de saúde mental. Basaglia queria pôr fim ao sistema de grandes hospícios.

Há ainda, neste arcabouço de teorias psiquiátricas, uma terceira vertente, que foi também muito influente, inclusive em território catarinense. Trata-se do movimento norte-americano por uma psiquiatria comunitária, encampado pela Organização Panamericana de Saúde, que previa a desocupação gradativa dos manicômios.

## CAPÍTULO 2

### CONSTRUINDO “LOUCURAS”: TREINO, EXPECTATIVA E ILUSÃO

*Adoro trabalhar para o Tio Sam, pois assim descubro realmente quem sou.*

Trecho de uma música cantada pelo pelotão representado no filme *Nascido para Matar*.

#### 2.1. – Disciplina, Pressão e Loucura: Nascido para Matar

*Não sei fazer nada certo. Preciso de ajuda.*  
Gomer Pyle, em *Nascido para Matar*.

Em seu livro “Uma História Social da Loucura”<sup>89</sup>, Roy Porter cita pesquisas feitas com ex-combatentes de guerra a respeito de como lidaram com a quase inevitabilidade de terem que matar em uma guerra. Segundo ele, duas coisas ficaram claras: a primeira é que os soldados não se reconhecem como “assassinos”. Mesmo que o contexto de uma guerra os faça ceifar a vida de dezenas de pessoas e que, dentre estas, possam figurar crianças, idosos, mulheres, civis, enfim, grupos que normalmente são colocados como “inocentes”, a idéia de criminoso é refutada. O contexto da guerra explicaria as decisões que tinham de ser tomadas tomando por base aquela situação. Se o soldado mata pessoas, ele mata ali – e somente ali, o que o diferencia de um assassino comum.

Outra constatação da pesquisa é mais curiosa: para Porter, a crueldade da guerra expõe as piores características dos seres humanos e,

---

<sup>89</sup> PORTER, R. *Uma História Social da Loucura*. 2ªed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1990.

mais, mostra a incrível capacidade de autodefesa e de adaptação diante de qualquer ambiente, mesmo que esta forçosa adaptação vá contra todos os princípios até então prezados, tais como moral, ética, família, religião ou orientação política. Ele concluiu isso a partir das entrevistas que contam os relatos de como os soldados reagiram diante da primeira vez que tiraram a vida de outro ser humano.

Num primeiro momento, a experiência é devastadora. O soldado quase não agüenta o peso de matar uma outra pessoa. Reações físicas, como dores de cabeça, vertigens, náuseas e vômitos são relatadas. Reações psicológicas também aparecem, tais como delírios e alucinações. Quase como se o algoz morresse junto com sua vítima. Alguns até tentam mesmo pôr fim também à própria vida. Entretanto, um revelador fenômeno se põe à superfície da análise: passado o primeiro impacto e toda a sua energia agonizante, a experiência de causar uma morte se torna transformadora. Libertadora até. Ela molda um novo soldado. Poderíamos dizer até que molda um novo caráter. O soldado, que num primeiro momento se martiriza, transforma-se numa máquina de matar.

Se a sensação de matar uma primeira pessoa é traumatizante, o que se vê comumente depois é a dificuldade de se controlar o desejo assassino. É como se fosse rompida uma espécie de tênue fronteira entre a sanidade que permite se viver em sociedade e o instinto irracional que há dentro de cada um. Como pôde se observar, por exemplo, no polêmico documentário **Fahreiheit 11/9** (*Fahreiheit 9/11*, 2004)<sup>90</sup>, de Michael Moore<sup>91</sup>, abordando a Guerra do Iraque, jovens soldados sorriem satisfeitos para a câmera, associando o cotidiano do conflito e a necessidade de eliminar seus ditos inimigos com a dinâmica de um videogame, utensílio tão presente às suas criações.

---

<sup>90</sup> A citação dos filmes obedecerá ao seguinte critério: na primeira vez, título nacional em negrito, abre parênteses o título original em itálico e o ano de produção sem efeito, fecha parênteses. Nas vezes seguintes, apenas o título nacional em negrito.

<sup>91</sup> O filme venceu a Palma de Ouro em Cannes, em 2004. Michael Moore é um cineasta que se celebrou pela polêmica e pelo conteúdo crítico de seus documentários em relação as questões sociais e econômicas. O primeiro deles – **Roger e Eu** (*Roger e Me*, 1989) – narrou a sua trajetória na tentativa de encontrar o presidente da General Motors, cuja decisão empresarial havia levado o desemprego a uma pequena cidade americana. Outros filmes de destaque da sua filmografia são **The Big One** (1997), no qual mostra os efeitos da globalização no trabalho escravo do terceiro mundo; e **Tiros em Columbine** (*Bowling for Columbine*), sobre a indústria armamentista e o episódio da escola Columbine, no Estado do Colorado, onde dois alunos mataram doze colegas e um professor, além de ferirem dezenas de pessoas.

Praticamente todos sabem, pelo menos teoricamente, a dureza que é um treinamento militar. Ápice de uma suposta virilidade, esses cursos têm por objetivo dotarem o soldado da capacidade de enfrentarem os piores desafios nas condições mais inóspitas possíveis. Na vida real, quem já serviu às Forças Armadas pôde comprovar na prática essa situação. Que não serviu, mas conhece alguém que passou pela experiência, também já ouviu muitos relatos das provações físicas como correr por quilômetros, praticar exercícios físicos até a exaustão ou embrenhar-se pela mata fechada por dias, alimentando-se parcamente e bebendo, por vezes, apenas a água da chuva. De vez em quando, também vêm a público vídeos que mostram essa rotina e que visam denunciar abusos.<sup>92</sup>

De qualquer forma, esse parece ser um universo fascinante aos olhos populares. É inegável que a rotina virulenta e as demonstrações de força atraem a atenção. No cinema, isso foi captado em vários momentos. Diversos filmes abordam esta temática, mostrando a dureza de um treinamento militar e a rotina de provações pelas quais passam os soldados<sup>93</sup>, geralmente com todos os clichês do gênero: o sargento durão, o soldado contestador, o recruta irreverente, aquele que deixou a namorada para trás e assim por diante. Ainda que de forma caricaturada – afinal de contas, pudera, é uma dramatização – eles reforçam estereótipos, mas abordam grupos sociais importantes e fazem uma ponte entre o universo militar e o espectador comum.

A Guerra do Vietnã motivou filmes que se preocuparam no todo, ou pelo menos em parte da sua narrativa, a representarem os aspectos anteriores à batalha campal, ou seja, focaram suas lentes na preparação que levou o indivíduo a sair da condição de um cidadão comum para a de um hábil combatente de guerra.

Um dos filmes mais marcantes dentro desta perspectiva é **Nascido para Matar** (*Full Metal Jacket*, 1987), do renomado diretor Stanley Kubrick. Conhecido por um cinema cerebral, meticuloso, com uma visão calculadamente cínica do mundo, capaz de produzir, entre

---

<sup>92</sup> Hoje em dia é bastante comum, com o advento da internet e de portais de vídeo como o Youtube, a gravação e a divulgação desses treinamentos e suas práticas pouco familiares ao grande público.

<sup>93</sup> **A Força do Destino** (*An Officer and a Gentleman*, 1982), **O Resgate do Soldado Ryan** (*Saving Private Ryan*, 1998), o irreverente **M\*A\*S\*H\*** (*M\*A\*S\*H\**, 1970), que zomba das convenções militares; entre tantos outros que poderiam ser citados aqui.

outras, algumas das obras mais marcantes do século XX, como **2001 – Uma Odisséia no Espaço** e **Lolita**, Kubrick voltou seus olhos para a Guerra do Vietnã num projeto que foi gestado por sete anos, baseado no livro de Gustav Hasford.

A obra tem dois momentos distintos, quase como se fossem dois filmes em um: a primeira, que ocupa pouco mais de um terço da projeção, retrata a rotina de seis semanas de treinamento de jovens recrutas antes de embarcarem para o Vietnã, sob o comando de um tresloucado sargento; a segunda enfoca a rotina de combates no país asiático, sob o olhar do correspondente do jornal do exército. Fiquemos, por ora, com a primeira parte.

*Nascido para Matar* não chega a especificar uma data para sua seqüência inicial, mas seus acontecimentos posteriores mostram que a história se passa pouco tempo antes da Ofensiva Tet (ano novo lunar), em 1968, o famoso ataque que o Exército do Vietnã do Norte e os vietcongues empreenderam em 31 de janeiro, primeiro dia do ano no calendário lunar tradicionalmente usado naquele país e que chamou a atenção pela coordenação coletiva e pela surpresa, pois havia a expectativa de um cessar fogo.

O ataque começou a ser planejado quase um ano antes e foi pensado para ser realizado num feriado, pois a expectativa era que boa parte das tropas estadunidenses estaria de folga e o clima chuvoso da época atrapalharia os contra-ataques. Ainda se esperava que, com o ataque, a população do sul aproveitasse a ocasião e se rebelasse, algo que, efetivamente, não ocorreu.

Entre os alvos, a ofensiva atacou, inclusive, a embaixada dos Estados Unidos em Saigon. Após cerca de sete dias de confronto sangrento, os norte-vietnamitas foram derrotados.

No fim, algumas das expectativas do governo de Hanói foram frustradas, já que o povo do sul não apoiou a ofensiva, demonstrando que os vietcongues não contavam com a simpatia de uma boa parte da população, e as Forças Armadas sul-vietnamitas não se esfacelaram como o previsto, pelo contrário, teve uma atuação considerada excelente pelo comando aliado. As baixas fatais do ENV e vietcongues chegaram a 30.000 homens,

enquanto o ESV e os americanos tiveram cerca de 11.000 baixas. Calcula-se que 550.000 civis tenham perdido a vida, sem contar um sem número de cidades arrasadas pelos combates e pelos ataques aéreos. Mas politicamente, os comunistas acumularam ganhos que seriam decisivos para o desenrolar da guerra.<sup>94</sup>

Apesar de não ter alcançado, em números absolutos e posições estratégicas, tudo aquilo que almejava, a ofensiva TET foi uma dos acontecimentos mais marcantes de toda a guerra, pois estremeceu o posicionamento de relativa “tranquilidade” do exército estadunidense, que acredita no fim da guerra e na vitória como uma questão de tempo.

Talvez o grande efeito tenha sido alcançado a milhares de quilômetros dali, nos Estados Unidos, na intensa repercussão alcançada junto a opinião pública e que teve ligação direta com o recrudescimento dos movimentos pacifistas que clamavam pelo fim da guerra e o retorno dos soldados.

A grande prova deste efeito interno nos Estados Unidos está nos filmes analisados nesta tese. Exceção dos dois que compõem o último capítulo – *Rambo* e *O Franco Atirador* – todos os demais têm seus eventos se passando justamente meio à ofensiva.

### 2.1.1. Estabelecendo papéis: Hartman, Joker e Gomer Pyle

Enquanto surgem na tela os créditos iniciais, somos apresentados a um grupo de recrutas que, um após o outro, em rápida montagem, tem suas cabeças raspadas. Essa introdução se faz ao som da canção *Hello, Vietnã*, de Johnny Wright, lançada originalmente em 1965, no auge da guerra contra o país asiático. A música fala de alguém que se despede da mulher que ama a fim de combater no Vietnã, em prol de uma causa maior, que era a liberdade.

---

<sup>94</sup> ABBUD, George. Military Power Review. In: O GLOBO. **Lembranças do Front.** Disponível em [http://oglobo.globo.com/mundo/mat/2008/01/31/saiba\\_como\\_foi\\_ofensiva\\_do\\_tet\\_no\\_vietna-361295730.asp](http://oglobo.globo.com/mundo/mat/2008/01/31/saiba_como_foi_ofensiva_do_tet_no_vietna-361295730.asp). Visualizado em 31/01/2008.

*Me dê um beijo de despedida e escreva enquanto estou partindo  
Adeus meu amor, Olá Vietnã.*

*Os EUA ouviu o chamado (pelo toque da corneta)  
E você sabe, isto envolve todos nós  
Eu não creio que a guerra terminará alguma vez  
Lá é um combate que nos destruirá outra vez  
Adeus minha querida, Olá Vietnã  
Uma colina a ser tomada, uma batalha a ser vencida*

*Me dê um beijo de despedida e escreva enquanto estou partindo  
Adeus meu amor, Olá Vietnã.*

*Um navio está esperando por nós na doca  
Os EUA têm um uma desordem a ser parada  
Nós devemos deter o comunismo naquele país  
Ou a liberdade começará a escapar através de nossas mãos  
Adeus minha querida...*

***Eu espero e oro, algum dia o mundo aprenderá  
Que os incêndios que nós não apagarmos, queimarão mais  
Nós devemos proteger a liberdade agora a qualquer preço  
Ou algum dia nossa própria liberdade será perdida** (grifos meus)  
Me dê um beijo de despedida e escreva enquanto estou partindo  
Adeus meu amor, Olá Vietnã.<sup>95</sup>*

---

<sup>95</sup> WRIGHT, Johnny. **Hello, Vietnam.** Tradução disponível em:  
<http://letras.terra.com.br/johnny-wright/971162/>.



**Figura 02 - Leonard Lawrence, o "Gomer Pyle". A raspagem do cabelo com máquina zero representa a passagem definitiva à vida militar, a padronização e a uniformização dos jovens. Perde-se a identidade individual e vira-se um número ou um apelido.**

O simbolismo deste início é arrebatador. Os cabelos caindo ao chão, cortados em escala industrial, representam a passagem de um rito, no qual os soldados deixam para trás as vidas como as conheciam. Daquele momento em diante, passarão a ser conhecidos por códigos, codinomes ou, na época do treinamento, por apelidos jocosos. A perda da individualidade pressupõe a uniformidade e nada melhor que todos com a aparência muito parecida, exibindo vistosas carecas. Uma semelhança que é complementada pela obrigatoriedade do uso de uniformes, fechando o ciclo estético que encerra os personagens.

A tosa dos cabelos dos soldados no início do filme encena o início da disciplinarização dos jovens pela instituição militar. Pode ser lida, ainda, como a reação militarista da década de 80 à propalada feminização da cultura norte-americana, levada a cabo durante a Guerra do Vietnã. Jovens estudantes, homens, de posse do direito de se obstar ao alistamento (objeção consciente), criaram um símbolo de protesto contra o

militarismo na década de 60: deixaram seus cabelos crescerem.<sup>96</sup>

Padronizar é a primeira medida para facilitar o controle e a organização. Não é uma característica exclusiva do exército estadunidense, é um procedimento adotado por militares do mundo todo, bem como, em regra geral, por escolas e prisões também. Na medida em que se anula o “diferente”, a possibilidade de controle maior sobre as práticas adotadas aumenta muito. Ainda que não se anule a possibilidade de revolta ou contestação, as chances se reduzem, a partir do momento que a identidade do grupo supera a identidade individual. Para se romper com uma estrutura consolidada, há que se superarem duas resistências: uma primeira consigo mesmo, de sair do padrão em que se está inserido e ousar; e uma outra, que será a resistência do grupo do qual se faz parte e de todos que gravitam em torno dele, nas diferentes estruturas de hierarquia e interação.

Passada a abertura, de cabelos caindo e música country, um corte seco nos leva diretamente ao dormitório de um centro de treinamento de fuzileiros navais das forças armadas dos Estados Unidos. Ao centro, o sargento Hartman dá as “boas-vindas” aos novos recrutas. Figura longilínea, cabelos brancos, entre cinquenta e sessenta anos, o personagem é a personificação ainda mais exacerbada de todos os clichês militares que habitam as telas: fala alto, ofende, é truculento e não parece demonstrar, nem por um único instante, qualquer sinal de fraqueza. O sargento é a fortaleza. Ele é o próprio tio Sam.

---

<sup>96</sup> SPINI, A. P. **Combates de Memórias. Detração e resgate dos veteranos do Vietnã.** Revista Eletrônica da Anphlac – número 7. pp.11-12



**Figura 03 - Sargento Hartman. O sargento responsável pelo treinamento dos jovens recrutas passa a maior parte do tempo exibindo as expressões desta imagem.**

Nesse caso específico, o ator que deu vida ao personagem, R. Lee Ermey, fora mesmo um militar e, a princípio, trabalharia na equipe de produção de **Nascido para Matar** como um consultor. Entretanto, desta função ele acabou demitido. Sua sorte, porém, mudou a partir de uma fita que deixara gravada simulando as ordens aos soldados. Ao vê-la, o diretor Stanley Kubrick decidiu testar Ermey no papel do sargento Hartman e a convincente atuação lhe garantiu o principal papel de uma carreira pouco brilhante.

Hartman recepciona os soldados com um arsenal de frases que jogariam a auto-estima de qualquer um ao chão. O tom alterado, olhar crispado de ódio, visivelmente transtornado, visa, teoricamente, expor aos recrutas, desde o início, as dificuldades que enfrentarão. É preciso marcar a mudança de ambiente, de suas rotinas confortáveis nas cidades de origens, para o inferno do treinamento militar. Entretanto, de tão onisciente, o sargento soa caricato. Ouvi-lo gritar absurdos, ao invés de

chocar, causa risos. É a autoridade que berra pelo controle, quando a figura mais descontrolada parece ser justamente ela.

Apenas em suas falas iniciais, o sargento Hartman diz coisas como:

*“A boca imunda de vocês só deve dizer ‘senhor’, entenderam, vermes?”*

*“Se as senhoritas saírem da minha ilha, se sobreviverem ao treinamento, se tornarão armas letais, sedentas de guerra. Mas, até lá vocês são vômitos. São as mais baixas formas de vida na Terra.”*

*“São desorganizados pedaços de merda anfíbia.”*

Ao deparar-se com um soldado negro, o sargento passa por ele rapidamente, encarando-o nos olhos e falando apressado.

*“Sou severo, mas sou justo. Não há discriminação racial aqui. Não desprezo crioulos, judeus, carcamanos ou cucarachas. Aqui são todos igualmente inúteis.”*

Enquanto ele continua seu desfile pelo alojamento, gritando defronte aos recrutas, apelidando um deles de “Bola de Neve”, ouvimos um outro, do lado oposto do dormitório, perguntar, em tom jocoso, se o sargento é “John Wayne”. Referência clássica a um dos grandes “heróis” da história do cinema americano, que também transitou pelo cinema da Guerra do Vietnã, com o clássico **Os Boínas-Verdes**.

“A alusão a John Wayne não é elogiosa, soando como crítica e deboche. Com isto, o filme realiza a crítica a importante representante do mito da fronteira na cinematografia hollywoodiana, ator consagrado pelos filmes de Western e de guerra das décadas de 1940 e 1950.”<sup>97</sup>

A reação do sargento Hartman ao ouvir a provocação que, a princípio, ele não consegue identificar, é emblemática: *“Quem é a bicha comunista que acaba de assinar a sua pena de morte?!”*

A ofensa, nesse caso, é dupla. Além de “bicha”, colocando a masculinidade em dúvida justamente num ambiente que deve primar pelo machismo e virilidade, o soldado ainda é acusado de “comunista”, o inimigo maior dos valores da cultura livre dos Estados Unidos.

---

<sup>97</sup> Idem, p.10.

O sargento, então, cruza o salão em busca da “bicha comunista”. Como ninguém se acusa, ele ameaça a todos, dizendo que os fará treinar “*até a bunda virar manteiga*”. Investe contra o soldado errado, chamando-o de verme. Continua o tiroteio verbal, até que, incomodado, o soldado ao lado se apresenta como o autor da pilhéria. A partir desse momento se estabelecerá a dinâmica entre os protagonistas da primeira parte de **Nascido para Matar**: o sargento Hartman e os recrutas Joker e Gomer Pyle.



**Figura 04 - O primeiro contato entre Hartman e Pyle**



**Figura 05 - Momento em que nasce o apelido "Joker", após a piada envolvendo John Wayne**

A tentativa mal sucedida de uma piada envolvendo John Wayne valeu o apelido “Joker” ao personagem interpretado por Mathew Modine.<sup>98</sup> Hartman o golpeia violentamente no estômago e o aspirante desaba ao chão, com dificuldades para respirar. É a primeira cena do filme que vemos o sargento Hartman partir do discurso teórico de intimidação para a confrontação física. Nesse momento, o enquadramento da câmera foca Hartman apontando o dedo para Joker, ao chão. No entanto, o dedo não é apontado apenas para o soldado, ele é dirigido ao espectador. Ocupando todo o quadro, o sargento vocifera:

---

<sup>98</sup> Algo como brincalhão, engraçadinho, hilário. Nos quadrinhos, Joker é o Coringa, maior inimigo do Batman.



**Figura 06 - Hartman, dedo em riste, dá seu aviso, para Joker e para o público. O enquadramento é proposital e dá ênfase no conteúdo intimidatório da mensagem. O sargento não está apenas disciplinando Joker, está disciplinando também a audiência.**

*“Não vai rir, nem chorar! Vai aprender direitinho. Eu o ensinarei!”*

Estamos diante do gigante com suposta autoridade estabelecida e força hierárquica intimidatória que promete ensinar o que é “certo” ao recruta bem intencionado, porém sem condições ainda de entender que o sargento queria apenas “ajudá-lo”. Hartman quer que seus homens sejam verdadeiras máquinas de guerra, capazes de enfrentar as piores condições possíveis e saírem delas incólumes. Ele quer homens que sejam, acima de tudo, máquinas de matar.

*“Por que você se alistou, soldado Joker?”*

*“Para matar, senhor!”*

*“É um assassino?”*

*“Sim, senhor!”*

*“Mostre-me sua expressão de guerra.”*

*“Senhor?”*

*“Tem uma expressão de guerra?”*

Hartman grita, enfurecido, mostrando sua própria “expressão de guerra”.

*“Isso é uma expressão de guerra! Quero ver a sua.”*

Pateticamente, Joker grita repetidas vezes, tentando escapar da enrascada na qual se metera, até que o sargento o deixa de lado, não satisfeito com sua “expressão de guerra” e pedindo para melhorá-la.

Em seguida, Hartman irá investir suas fichas contra o soldado Leonard Lawrence, a terceira ponta desse triângulo que dá forma à primeira parte do filme. Lawrence é um soldado de aparência abobalhada, cuja expressão facial parece sempre estar prestes a sorrir, mesmo que não haja nada do que se achar graça. Obeso<sup>99</sup>, incapaz de seguir o ritmo dos demais e sempre aquém das exigências do sargento, Lawrence será a grande vítima do histerismo de Hartman.

*“Você é tão feio que parece uma obra-prima da arte moderna”*, diz o sargento, no primeiro contato frente a frente dos dois. Ao interrogatório de praxe, já feito com outros soldados, segue-se a cartilha da intimidação, que pressupõe desqualificação e xingamentos. Com Lawrence, porém, Hartman implica também com o nome.

*“Não gosto do seu nome. Só bichas e marinheiros se chamam Lawrence! A partir de agora, você é Gomer Pyle!”<sup>100</sup>*

Ao invés de se amedrontar, o efeito em Lawrence/Pyle parece ser contrário. O soldado não consegue disfarçar o sorriso, aparentando estar prestes a explodir em risos diante dos olhos do celerado sargento. A imposição da disciplina militar parece não surtir resultados diante daquele sujeito desengonçado, visivelmente alheio às formalidades que a ocasião exigia.

*“Eu lhe dou três segundos, exatamente três segundos, para tirar esse sorriso idiota do rosto ou vou arrancar sua cabeça e foder seu*

---

<sup>99</sup> O ator Vincent D'Onofrio ganhou mais de 30 quilos para poder interpretar o Recruta Gomer Pyle.

<sup>100</sup> Gomer Pyle era um frentista e, posteriormente, um mecânico, num seriado da TV americana chamado *Andy Griffith Show*, entre os anos de 1962 e 1964. Caracterizado como um ingênuo de sotaque do interior e de bom coração, o personagem era o alívio cômico do programa. Chegou a alistar-se nos Fuzileiros Navais, mas seu jeito “caipira” o levou a muitos conflitos com seus superiores. O personagem fez tanto sucesso que teve um programa próprio entre os anos de 1964 e 1969.

*crânio!*”, dispara o sargento, revoltado com tamanha demonstração de descaso por parte do soldado.

Diante da negativa de Pyler em parar de sorrir – *“estou tentando, senhor, mas não consigo”* – Hartman o faz se ajoelhar e o asfixia. Acompanhamos a cena até o momento que Pyler, com a face completamente vermelha, parece à beira do desmaio. O sargento, então, liberta-o, certificando-se que ele parara de sorrir. Com dificuldades, Lawrence se levanta e a outrora expressão de riso incontido está agora substituída pela da humilhação.

*“Ajeite sua bunda e comece a cagar ouro ou acabarei com você!”* – ordena Hartman.

O sufocamento seria apenas a primeira de uma série de humilhações que Leonard Lawrence, agora Gomer Pyle, sofreria no centro de treinamento dos fuzileiros.

### **2.1.2 Só os fortes sobrevivem**

A etapa de treinos começa em seguida e uma narração em off, do soldado Joker, nos informa que aquela é *“uma universidade de seis semanas, para falsos durões e loucos corajosos.”*

Os soldados correm pelo quartel, cantando as tradicionais músicas com rimas pobres e com conotação sexual normalmente entoadas nessas ocasiões. Uma delas dizia *“Ho-Chi-Minh é um filho da puta, tem sífilis, herpes e gonorréia”*.

O que se mostra na tela a partir desse instante é a estafante seqüência de treinos a que são submetidos os candidatos a fuzileiros navais dos Estados Unidos. A preparação para enfrentar a Guerra do Vietnã é feita à base de muito esforço físico e gigantesca pressão psicológica. Mais do que apenas combatentes, os homens são preparados para se transformarem em máquinas. Isso, obviamente, no terreno da teoria, supondo que eles conseguiriam abstrair-se dos contextos de vida e história que os levaram até ali. Na prática, antecidos por toda uma experiência de vivências diferenciadas, ambições e sonhos particulares em meio a pressão coletiva, os resultados do treinamento irão demonstrarem-se extremos. Haverá, para muitos, a incorporação do discurso político militar de defesa da liberdade, bem como a mutação de jovens comuns em soldados altamente treinados, porém a resposta a essa *“lavagem cerebral”* também

virá acompanhada da explosão interna da violência, bem como da contestação em relação aos motivos que os levam a cruzar o oceano e lutarem contra outro país.

Gomer Pyle é o soldado que, a princípio, não agüenta e não sabe lidar com a pressão. Não sabemos ao certo porque ele está ali, que circunstâncias o levaram a fazer parte daquele grupo. Aliás, está é uma característica deste filme de Stanley Kubrick: a forma direta e seca de abordagem da primeira parte da trama não permite espaço para que conheçamos mais detalhes sobre a vida privada dos personagens. É como se eles tivessem nascido no momento que cortaram seus cabelos e foram iniciados na rotina militar pelo sargento Hartman. São rostos jovens, sem passado. Se, por um lado, não conhecermos o passado – ou, ao menos, maiores informações – prejudica o envolvimento emocional com a trajetória dos personagens, por outro a medida estabelece uma distância segura para a observação externa. É como se eles fossem produtos de uma linha de montagem, robotizados, que se vestem da mesma forma, respondem a seus superiores da mesma maneira e que são, também, facilmente substituíveis. Conhecidos por apelidos, números ou apenas pelos sobrenomes, os personagens representam a perda da identidade individual celebrada em nome dos interesses do país.

Nesse sentido, Pyle é a personificação do que a América não quer encarar: fraqueza, indecisão, auto-estima em baixa, debilidades física e mental. Inadequado para a sociedade e menos ainda para uma estrutura autoritária que treina homens para não sentirem medo. A incapacidade de Pyle em cumprir as tarefas o coloca em via de confronto direto com o sargento Hartman. Suas atitudes consideradas indolentes enervam o comandante e repercutem negativamente junto aos companheiros de tropa.

A trajetória de Pyle nos leva novamente à obra de Roy Porter, *Uma História Social da Loucura*. Um dos capítulos, *Um sonho americano*<sup>101</sup>, traz a análise de alguns casos que sucumbiram diante da pressão social em torno do sucesso. Dois deles, de Clifford Beers e William L. Moore, especificamente, nos remetem a Pyle, a Kovic<sup>102</sup> e a outros tantos casos representados no cinema. Beers e Moore foram

---

<sup>101</sup> PORTER, R. Op. Cit. p.240

<sup>102</sup> Ron Kovic, personagem de Nascido em 4 de Julho.

homens que cresceram ouvindo, desde a escola o mito da perfeição americana.

Moore nasceu no final da década de 1920, filho de um balconista sulista. Cresceu numa comunidade em que os deuses eram os americanos das histórias de Horatio Alger e os mitos do cinema. Confie em Deus, trabalhe duro, seja justo, seja bom, honre e obedeça, faça a saudação à bandeira e você chega aos lugares, era essa a mensagem em casa e na escola. Ele tivera sorte de nascer num “país livre”, onde todos eram iguais e o céu o limite. “Ensinarão-me que, na América, o homem, ao crescer, podia ser qualquer coisa que desejasse”. Tudo dependia de você: “Na escola primária, a minha professora disse que nos Estados Unidos qualquer um podia vir a ser presidente”. Tudo ia sair muito bem. “Na escola, em casa e no cinema, fui doutrinado com a crença de que as pessoas cresciam e viviam felizes para sempre”.<sup>103</sup>

Uma vez incapazes de se enquadrarem dentro deste sistema ou ao perceberem que ele se situa num campo inatingível na vida real e que muitos fazem uso desse discurso apenas de forma cínica ou interesseira, Pyle e outros desabam. O contraditório papel de uma sociedade que incentiva o sucesso individual a todo custo e tem dificuldades em lidar com o fracasso coletivo é cerne de uma questão não resolvida.

Porter faz uma analogia entre diagnóstico de doença mental e o caráter do sonho americano, citando a ficha médica de internação de Beers como exemplo:

Quando entrou para o Hospital de Connecticut, sua ficha de paciente mostrava, entre outras coisas, que ele apresentava “inquietação, inúmeras idéias de grandeza, um sentimento pronunciado de bem-estar, hábitos destrutivos... irritabilidade, egoísmo, maldade”. Não serviria isto, não só de

---

<sup>103</sup> PORTER, R. *Op. Cit.* p.253-4.

diagnóstico para aquele homem, mas de esboço de caráter da civilização? De fato, para muitos, isto não seria interpretado como diagnóstico psicopatológico, mas como uma moldura, uma definição do caráter nacional, ou, pelo menos, de seu demônio ou gênio interior?<sup>104</sup>

A primeira leva de treinos de Gomer Pyle é desastrosa. Ele não consegue posicionar o rifle corretamente, pois se confunde nos conceitos básicos de direita e esquerda. Como punição, é colocado para marchar ao final da tropa, com as calças arriadas e chupando o dedão da mão esquerda. Em outras oportunidades, não consegue superar obstáculos, chegando inclusive a retroceder de um que envolvia uma altura relativa, agarrando-se com os dois braços, como uma criança com medo de cair. Ao ser colocado para fazer barras, não consegue completar sequer um, assim como fracassa também na tentativa de fazer flexões de braço. Incrédulo diante dos sucessivos insucessos, Hartman pergunta-lhe, aos berros, “*você já nasceu um gordo vagabundo, seu monte de merda?*”. Ainda assim, o sargento não se dá por vencido e, mesmo desdenhando que, diante da moleza de Pyle, quando ele chegasse a guerra ela já teria terminado, sentencia: “*vou motivá-lo, Pyle, nem que seja a última coisa que eu faça.*” Mal sabia o comandante que suas palavras, mais do que uma promessa, soavam como profecia.

---

<sup>104</sup> Idem, p. 252.



**Figura 7 - Joker tenta ajudar Pyle a superar um obstáculo, algo que se revela impossível no início do treinamento.**

O terceiro personagem deste triângulo “amoroso”, o soldado Joker, torna-se o líder do pelotão de maneira pouco ortodoxa. Certo dia, Hartman adentra o dormitório e escala Joker e o soldado Cowboy para limparem o banheiro. Com sua habitual sutileza, frisa que o quer limpo a tal ponto que *“seja possível até a Virgem Maria cagar nele”*. Dito isso, ele quer saber do soldado Joker se ele acredita na Virgem Maria, que responde *“não”* prontamente e de maneira tão confiante que desconcerta o sargento.

*“Soldado Joker, acho que não ouvi bem!”*

*“Senhor, o soldado disse ‘não, senhor!’”*

*“Seu inútil, você me dá vontade de vomitar!”* – Hartman desfere um tapa no rosto de Joker. E continua:

*“Seu pagão comunista, diga que ama a Virgem Maria ou arranco suas tripas! Você ama a Virgem Maria, não?”*

*“Negativo, senhor!”*

*“Está tentando me ofender?”*

*“Senhor, o soldado acha que qualquer resposta estará errada! E que baterá mais se ele mudar de idéia, senhor!”*

Nesse instante, surpreendendo a todos, Hartman chama Bola de Neve – um soldado negro que grita “senhor, sim, senhor” de forma tão histérica que parece prestes a sofrer uma síncope - que até então era o líder do pelotão, para comunicar-lhe que Joker será o novo comandante.

*“Ele é ignorante, mas tem peito, isso basta”,* explica Hartman.

O sargento também chama Gomer Pyle e lhe diz que, a partir daquele instante, ele irá dormir no mesmo beliche que Joker e que este ficará responsável por ele, ensinando-lhe tudo, inclusive a *“mijar”*.

Hartman, Pyle e Joker formam, então, a Santíssima Trindade da primeira parte de **Nascido para Matar**. De um lado, temos o implacável comandante, porta-voz das políticas do governo, que não admite erros e tenta, mesmo que soe caricato, encarnar a perfeição do combatente americano; de outro um soldado inseguro, frágil do ponto de vista intelectual e inadequado em relação ao físico, que não parece saber ao certo nem mesmo porque participa daquele ambiente que lhe é hostil; e por fim, um soldado que não crê na Virgem Maria, duvida das boas intenções da guerra e espera participar no Vietnã como um correspondente jornalístico que ajude as pessoas a conhecerem a “verdade” do conflito.

### **2.1.3. Pyle e os Estados Unidos: gigantes desastrados**

Joker torna-se o mentor de Pyle, cumprindo à risca a determinação que lhe fora dada pelo sargento. Sua dedicação vai desde o apoio no treino físico, passa pelas orientações em questões como a montagem e desmontagem das armas e chega ao detalhamento de ensinar as melhores maneiras de colocar o cadarço no coturno e arrumar a cama.

Diante de uma prova de confiança e solidariedade, recebendo uma atenção que surpreende ao próprio Pyle, ele consegue bons resultados, satisfatórios dentro do que se espera, na ótica militar mostrada no filme, de um candidato a fuzileiro naval. Aos poucos,

observamos na tela Pyle superar obstáculos que antes pareciam intransponíveis, vencendo, inclusive, seu aterrador medo de altura.

O êxito de Joker, entretanto, é parcial e mostra-se temporário. A inadequação de Pyle à rotina e ao engajamento militar não tardam a reaparecer e as conseqüências são devastadoras para ele e penosas para o restante do grupo.

Todos os soldados estão enfileirados lado a lado no dormitório, com as mãos à frente, esperando a inspeção do sargento em relação à higiene pessoal. Ao passar por Pyle, Hartman percebe que a caixa com seus pertences está com o cadeado aberto, o que contraria as normas. O sargento a abre e depara-se com um *donut*, o que afronta mais ainda o regulamento, pois era terminantemente proibido alimentar-se no dormitório. Enfurecido, Hartman discursa sobre o fracasso moral de Pyle e a desonra que ele causou a si mesmo e à corporação.

*“Tentei ajudá-lo, mas fracassei. Fracassei porque vocês não me ajudaram!”*

Hartman anuncia que, a partir daquele momento, sempre que o soldado Pyle errar, todos serão punidos e não mais o soldado. A atitude transfere a falha individual para a penalização coletiva, cuja intenção da mensagem é clara: na guerra, se um falhar, todos poderão perder, inclusive a vida. Quase como o lema dos Três Mosqueteiros, “um por todos, todos por um”, crendo na ajuda mútua e solidária. Outra intenção óbvia é jogar o grupo contra Pyle, tirando-o da cômoda situação de vítima que não cumpre as tarefas por limitações extemporâneas para a de protagonista de um processo que culmina em punição a todos que obtiveram êxito. Ele deixa de ocupar uma posição periférica, na condição de soldado peculiar, que soa até engraçado, para a de peça chave no cotidiano de todos os demais.

Duas cenas ilustram a nova condição de Pyle: na seqüência do discurso de Hartman, após encontrar a caixa do soldado destravada, Pyle é obrigado a comer o *donut* em pé, enquanto todos os demais soldados são obrigados a realizarem flexões, cantando alto; num outro momento, após dizer a Joker que todos o odeiam, vemos Pyle novamente sentado, chupando o dedão da mão esquerda, enquanto seus companheiros realizam mais uma série de flexões, desta vez sob um sol escaldante.

A cena em que Pyle se queixa para Joker que todos o odeiam, aliás, é a primeira na qual escutamos o soldado falando pausadamente,

tentando organizar suas idéias, sem ser aos gritos, respondendo ao sargento.

*“Todos me odeiam agora. Até você.”*

*“Não sei fazer nada certo, preciso de ajuda”.*

No momento em que desabafa a seu único “amigo” dentro do quartel, Pyle está sendo ajudado por ele a abotoar a camisa de forma correta. Joker lamenta pela situação:

*“Estou tentando ajudá-lo. Você faz muitas coisas erradas, cria problemas para todos.”*

Quem, afinal de contas, cria problemas para todos? Como pode ser entendida essa frase de Joker? Seria uma referência ao próprio Vietnã, que os Estados Unidos tentavam “ajudar”, mas que insistia em fazer coisas erradas, criando problemas? Talvez, porém a frase pareça cair melhor como uma definição metafórica dos próprios Estados Unidos.

**Nascido para Matar** foi lançado no ano de 1987, durante o segundo mandato do presidente republicano, Ronald Reagan. O ex-ator, considerado mediano nas telas, mas que chegara ao cargo político mais importante do país em 1981, implantara uma política de forte conotação liberal<sup>105</sup> e grande resistência a “ameaça comunista”. Reagan declarou publicamente a União Soviética como um “Império do Mal” e em seu governo houve apoio a diversos movimentos de resistência ao comunismo ao redor do planeta. Assim como Pyle, sob uma retrospectiva histórica, os Estados Unidos pareciam não ter aprendido nada com os infortúnios e erros do Vietnã, alimentando intrigas internacionais, fomentando discórdias e tomando partido em decisões locais baseados única e exclusivamente em seus interesses, criando ou alimentando rivalidades.

---

<sup>105</sup> O início dos anos 80 é considerado, do ponto de vista econômico, um “retumbante retorno ao liberalismo”, simbolizado pelas Eras Thatcher, na Inglaterra, e Reagan, nos Estados Unidos. Ganha novamente força o discurso que entende o mercado como o único mecanismo eficiente de regulação, desprezando e até mesmo condenando a participação estatal. Ao Estado caberia apenas o papel de “mão invisível”, regulando sem grandes interferências. Nesse momento, também se implementaram políticas que retiraram direitos dos trabalhadores, sob a justificativa de “flexibilização” das leis trabalhistas. Ainda no campo ideológico, qualquer sugestão de modelo econômica baseada em alguma forma de marxismo era imediatamente vista com desconfiança ou mesmo repulsa. Mais detalhes em: BRUNHOFF. S. de. **A hora do mercado – crítica do liberalismo**. São Paulo: Unesp, 1991.

A política de Ronald Reagan, eleito para a presidência em 1980, só pode ser entendida como uma tentativa de varrer a mancha da humilhação sentida demonstrando a inquestionável supremacia e invulnerabilidade dos Estados Unidos, se necessário com gestos de poder militar contra alvos imóveis, como a invasão da pequena ilha caribenha de Granada (1983), o maciço ataque aéreo e naval à Líbia (1986), e a ainda mais maciça e sem sentido invasão do Panamá (1989). Reagan, talvez por ser apenas um ator mediano de Hollywood, entendia o estado de espírito de seu povo e a profundidade das feridas causadas à sua auto-estima. No fim, o trauma só foi curado pelo colapso final, imprevisto e inesperado, do grande antagonista, que deixou os EUA sozinhos como potência global. [...] A cruzada contra o “Império do Mal” a que – pelo menos em público – o governo do presidente Reagan dedicou suas energias, destinava-se assim a agir mais como uma terapia para os EUA do que como uma tentativa prática de restabelecer o equilíbrio de poder mundial. [...] Encerrou-se um extenso período de governo centrista e moderadamente social-democrata, quando as políticas econômicas e sociais da Era de Ouro pareceram fracassar. Governos de direita ideológica, comprometidos com uma forma extrema de egoísmo comercial e *laissez-faire*, chegaram ao poder em vários países por volta de 1980. Entre esses, Reagan e a confiante e temível sra. Thatcher, na Grã-Bretanha, eram os mais destacados. [...] A Guerra Fria reaganista era dirigida não contra o “Império do Mal” no exterior, mas contra a lembrança de F. D. Roosevelt em casa: contra o Estado do Bem-estar Social, e contra qualquer outro Estado interventor.<sup>106</sup>

---

<sup>106</sup> HOBBSAWN, E. **Era dos Extremos: o breve século XX (1914-1991)**. São Paulo: Companhia das Letras, 1995. p.244-245.

Isolado do grupo e discriminado pelos superiores, Pyle sofrerá uma derradeira humilhação, que marcará seu caráter e o colocará numa espécie de “transe”, que o levará ao epicentro de seus conflitos. Imobilizado pelos demais recrutas, ele apanha com sabonetes enrolados em toalhas. Sem poder se mexer ou gritar por socorro, Pyle recebe um golpe de cada um dos soldados dentro do dormitório. O último a atacá-lo, após hesitar por vários segundos, é Joker, até então seu único “amigo”. Joker, por sinal, hesita em dar o primeiro golpe, mas dá vários outros na seqüência, como se extravasasse todo o ressentimento contido até então. Como o caso dos soldados que demoravam em matar o primeiro, mas que depois não se seguravam mais, citado por Roy Porter. Esse rompante de Joker, aliás, foi o primeiro sinal de descontrole, ensaio de um maior e de conseqüências bem mais sérias, que será visto apenas na segunda metade do filme, em sua reta final.



**Figura 08 - Pyle grita de dor, após ser espancado por seus colegas de dormitório. A humilhação representa um novo ritual de passagem na vida do tímido soldado, que a partir do episódio passa a se esforçar mais e se destacar, porém, interiormente, vai alimentando um desejo de revolta que explodirá mais adiante.**

Humilhado agora também por seus colegas e não apenas mais por seus superiores, Pyle, após o ataque, chora como uma criança, contorcendo-se de dor. A purgação por que passa encerra mais uma etapa de sua vida e de seu treinamento para se tornar um fuzileiro. A experiência o transformará. Daquele momento em diante é como se Pyle deixasse de lado o pouco juízo que aparentava ter e embarcasse numa viagem sem volta, cruzando a tênue fronteira entre sanidade e loucura.

Na manhã seguinte, Hartman provoca seus comandados:

*“Qual a nossa profissão, senhoritas?”*

*“Matar, matar, matar!”*, respondem, em uníssono, os soldados, mais de uma vez, aumentando o tom. Apenas Pyle não responde. Parece absorto em seus pensamentos, descolado da realidade que o cerca.

#### 2.1.4. Loucura e “liberdade”

*“Hoje é Natal. Haverá show de mágica às 09:30h. O capitão Charlie lhes contará como o mundo livre conquistará o comunismo com a ajuda de Deus e de alguns fuzileiros!”*, anuncia Hartman, reforçando a idéia do papel especial exercido pelos fuzileiros navais dos Estados Unidos, guardiões do mundo livre contra o perigo representado pelo comunismo. A associação à figura divina também não é gratuita, já que os comunistas renegam sua existência.

E parece ser fruto de uma intervenção divina as mudanças que o sargento Hartman enxerga em Gomer Pyle. Ele recebe elogios em pelo menos duas oportunidades de quem antes lhe dirigia a palavra apenas para disparar impropérios: primeiro quando demonstra ser ótimo no tiro ao alvo e, depois, quando apresenta as armas e responde a todas as questões numa revista, inclusive nomeando seu fuzil com a alcunha de “Charlene”.

*“Você nasceu de novo”*, diz o sargento, *“pode até servir como atirador da corporação”*.

O entusiasmo com a mudança de comportamento exibida por Pyle não é compartilhada por Joker. Ao vê-lo se preparar, ele percebe que Gomer Pyle conversa com sua arma, suspirando palavras como “limpa”, “lubrificada”, “para funcionar corretamente”. A expressão de Joker, por si só, é um indicativo que ele percebeu que a mudança do companheiro era sem volta.

*“Leonard fala com o fuzil”*, diz ele ao Cowboy. *“Não acho que ele agüente muito mais”*.

Pyle, no entanto, agüenta até a formatura. Hartman anuncia o destino de seus outrora comandados, agora companheiros de fuzilaria naval. Joker é deslocado para o jornalismo básico, destacamento que causa estranheza em todos, principalmente no sargento.

*“Você acha que é um escritor?”*, ironiza ele, *“você é um matador”*. Mais uma vez, a experiência de Hartman lhe levou a ser profético, como revelará o futuro de Joker.

Pyle, por sua vez, é destacado para a Infantaria, ou seja, para o primeiro time que lutaria na guerra. Sua expressão facial, no entanto, não demonstra qualquer reação. Não há esboço de alegria ou tristeza. Pelo contrário, naquele momento é como se ele vivesse num universo paralelo.

Chegamos, então, ao ápice desta primeira fase de **Nascido para Matar**. Na última noite dos recrutas no quartel, Joker é designado para fazer a guarda. Escuta um barulho no banheiro e, ao entrar, depara-se com um Pyle completamente transtornado, sentado sobre um vaso sanitário e de posse de um fuzil. Sua expressão de “loucura” remete diretamente a um outro filme do mesmo Stanley Kubrick, **O Iluminado**, sobre um homem que perde o juízo ao ficar isolado pela neve em um hotel nas montanhas. Gomer Pyle, visualmente, é a reencarnação de Jack Torrence, o personagem de Jack Nicholson, na adaptação da obra de Stephen King.



**Figura 9 - Gomer Pyle em seus momentos finais, prestes a completar seu ciclo no exército. Ambiente e roupas brancas, uma parca luz do luar a invadir o ambiente. Apenas o fuzil como companheiro e uma expressão facial que denota a perda do controle sobre si próprio.**

Diante de um atônico Joker, Pyle levanta-se abruptamente e discursa a “oração do fuzil”, que o sargento Hartman os fizera repetir diversas vezes enquanto treinavam, inclusive deitados sobre a cama.

*“Este é meu fuzil. Há muitos como ele, mas este é meu. Meu fuzil é meu melhor amigo, é minha vida.”*

Os gritos de Pyle acordam Hartman e os demais soldados. O sargento os manda voltar a dormir e entra no banheiro, também gritando, como de costume. Ele quer saber por que Pyle está fora da cama e está armado. Quer saber também por que Joker não lhe “deu uma porrada”.

*“Senhor, é dever do soldado afirmar que o soldado Pyle tem uma arma carregada, senhor!”*

O ambiente do banheiro é predominantemente branco. As paredes, o chão e os vasos sanitários. Branca é também toda a roupa de Pyle, assim como a camiseta de Joker e o short de Hartman. A escolha não é ao acaso. Ambientes em hospitais psiquiátricos ou manicômios judiciários, como solitárias, por exemplo, caracterizam-se por essa mesma ausência de cor. O branco é carregado de simbolismo, desde a representação clássica de pureza até a idéia de ordem e asseio. A única iluminação da sala vem apenas do grande basculante, que permite a entrada da luz do luar. A outra fonte de iluminação é a lanterna de Joker.

Confrontados frente a frente, coléricos, Pyle e Hartman são, cada qual a seu modo, a voz de uma “loucura”. Um patologicamente fora de si, descontrolado por um histórico familiar que não conhecemos, mas que induzimos; e pela rotina massacrante do quartel; outro, também fora de si, neurótico na sua tentativa de moldar homens e caracteres. Mas, enquanto Pyle representava a “loucura” fora do controle, Hartman era o símbolo de “loucura” a serviço da ideologia. Entre os dois, Joker era a única voz da “razão”, objetivando serenar o ambiente. Não por acaso, a lanterna estava na mão dele, tentando trazer de volta um rasgo de sanidade ao escuro que se apossara de todos.

Não foi possível.

Pyle empunha o fuzil e dispara contra o peito de Hartman, que cai morto na hora. Mira também na direção de Joker, que, assustado, apenas balbucia “calma”. Sem dizer nada, Pyle senta sobre o vaso

sanitário e coloca o cano da arma na própria boca. Sem que Joker pudesse esboçar outra reação que não fosse gritar “não”, Pyle dispara contra si mesmo, espalhando seu sangue contra a parede. Está feita a tragédia.

Mais uma vez, recorremos a Roy Porter: “A tragédia, era, evidentemente, atividade não-americana. Em casa e no exterior, os EUA simbolizavam liberdade: liberdade de pensamento, liberdade de expressão, o seu direito de ser você mesmo e, de modo global, justiça, liberdade, paz. Seja um homem, meu filho, lute pelo que é direito”.<sup>107</sup>

O soldado abobalhado, que iniciou como alguém incapaz de cumprir os requisitos mínimos exigidos e se transformou numa bem treinada máquina de matar, enfim, encontrou sua liberdade.

## 2.2 – Ilusão e idealismo: Nascido em 4 de Julho

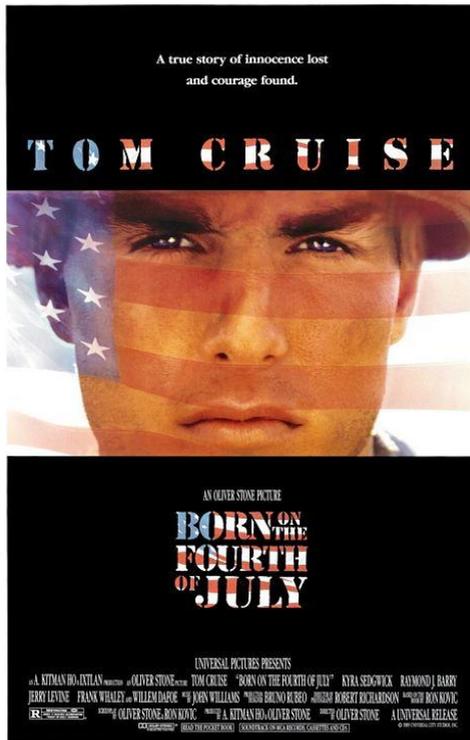
Dirigido por Oliver Stone, **Nascido em 4 de Julho** faz parte de uma “trilogia” do diretor sobre a guerra, que se iniciou com **Platoon** (*Platoon*, 1986) filme de grande repercussão mundial, vencedor de diversos prêmios, incluindo o Oscar de Melhor Filme e foi concluída com **Entre o Céu e a Terra** (*Heaven & Earth*, 1993) um sucesso menor. Stone serviu no Vietnã e, ao retornar, tornou-se publicamente, para todos os efeitos, um crítico da guerra, usando esta experiência tanto para emprestar mais “realismo” e credibilidade às suas atividades cinematográficas, bem como para alimentar o folclore em torno de si mesmo e das polêmicas criadas com suas obras.<sup>108</sup>

Se em **Nascido para Matar** temos a expectativa da guerra mostrada em forma de um coletivo treinamento militar, em **Nascido em 4 de Julho** (*Born on the Fourth of July*, 1989) somos apresentados a uma história individual, de Ron Kovic, jovem de uma pequena cidade do interior dos Estados Unidos, que se alista voluntariamente para lutar na Guerra do Vietnã.

---

<sup>107</sup> PORTER, R. *Op. Cit.* p.254

<sup>108</sup> Além de *Platoon* e *Nascido em 4 de Julho*, Oliver Stone também dirigiu outros filmes “polêmicos”, como **JFK**, sobre o assassinato de Kennedy; **Assassinos por Natureza**, sobre a fixação da mídia por serial killers; **Nixon**, sobre o ex-presidente que renunciou após o escândalo Watergate; e **Wall Street – Poder e Cobiça**, sobre os bastidores do maior centro financeiro mundial.



**Figura 10 - Cartaz original do filme: "Uma história real sobre a perda da inocência e o encontro da coragem". O nome do astro, sua imagem e o nome do filme aparecem misturados às cores da bandeira dos Estados Unidos, reforçando o caráter patriótico. A imagem de Tom Cruise, no entanto, é a caracterização dele como soldado, parcela do filme que ocupa apenas vinte minutos, num universo de duas horas.**

**Nascido em 4 de Julho** é baseado em fatos reais, produzido a partir do livro escrito pelo veterano da guerra, Ron Kovic. Narrando a trajetória do personagem desde sua juventude até a fase madura da vida, quando se torna uma representativa liderança dos protestos anti-belicistas, o arco dramático do protagonista aborda,

primeiramente, por cerca de trinta minutos, a expectativa de um adolescente em “servir ao seu país” e as diferentes reações que essa decisão causa. Em seguida, veremos Kovic em ação na guerra, por aproximadamente vinte minutos, na qual ele é alvejado por um tiro que o deixará para sempre preso a uma cadeira de rodas. No terceiro ato, Oliver Stone traz Ron Kovic de volta para os Estados Unidos e aborda a difícil readaptação do ex-combatente à sociedade que ele acreditou estar defendendo.

O grande mote do filme de Stone é mostrar o retorno de Ron Kovic e como ele se transforma, em certo sentido e por um determinado tempo, num pária para o grupo social no qual era inserido, sendo motivo de vergonha até mesmo para a sua família, que tanto se orgulhava de seus feitos antes da guerra. Por ora, concentraremos a análise na primeira parte da biografia exibida por Stone, enfocando sua vida pré-Vietnã.

### **2.2.1. O menino que podia tudo**

O ano é 1956 e a cidade é Massapequa, Long Island, Estados Unidos. O sol corta as árvores de um bosque, refletindo sobre crianças que brincam animadas, simulando uma guerra. Uma narração em *off* lembra os bons tempos daquela diversão que parecia inocente, mas que, no entanto, revelar-se-ia um ensaio para o futuro de alguns deles.

*“Fazíamos do bosque um campo de batalha e um dia sonhávamos ser homens”*, nos conta o narrador.

As crianças brincam usando capacetes e armas de brinquedo. Vestem-se como pequenos soldados e tentam reproduzir nas suas dinâmicas táticas militares. Um grupo esgueira-se pelo bosque, Tateando entre galhos secos e folhas caídas, enquanto outro arquiteta uma emboscada. Brincam, posicionam-se, vestem-se e empunham armas como acreditam ser a maneira correta das forças armadas dos Estados Unidos. Uma brincadeira de criança, porém carregada do simbolismo militar, inculcado em suas mentes desde cedo, reforçando um discurso de eficiência, supremacia física e poderio bélico.



**Figura 11 - Kovic ainda criança é "emboscado" pelos "inimigos". A cena representa um prelúdio da vida adulta, na qual o menino confiante demais também é emboscado e derrotado pelo inimigo.**

Num dado momento da brincadeira, o grupo que preparava a emboscada ataca o rival. Atônitos, os meninos não conseguem se defender. Um deles, Ron Kovic, o (anti)herói de **Nascido em 4 de Julho**, é jogado ao chão. As outras crianças atiram terra sobre ele e lhe disparam tiros imaginários. Kovic tenta se defender, ao que parece, inutilmente.

*“Você está morto, sabe que está”*, grita o líder do outro “pelotão”.

*“Não, não estou”*, tenta protestar o pequeno Ron Kovic.

Essa cena inicial é repleta de simbolismo. Primeiro, pela metáfora da brincadeira infantil como um pequeno fragmento de uma dolorosa passagem futura; depois, quando atacado, podemos interpretar a fala de Ron Kovic de duas formas. A primeira, e mais óbvia, é que ao negar-se a aceitar a “morte” imposta pelas crianças do grupo rival, Ron revelava a ponta de uma característica que seria muito forte em seu futuro, especialmente no retorno do Vietnã: a negação em aceitar a derrota. Por outro lado, as formas que ele lidará com essas derrotas serão decisivas para as escolhas que fará na vida, nas conseqüências que elas trarão e na maneira como ele lidará com o mundo e com si próprio a partir de então.

Uma outra leitura possível desta seqüência inicial de **Nascido em 4 de Julho** é a da incapacidade de se lidar com a derrota

frente a um inimigo que conhece melhor o território. Ron e seu parceiro acreditavam estar no comando do bosque, senhores absolutos de sua perigosa selva infantil. Ledo engano. Assim como os militares que idolatrava fizeram no Vietnã, Ron Kovic subestimou o inimigo. Uma vez derrotado, negou-se a aceitar, mesmo que caído e indubitavelmente fracassado.

*“A true story of innocence lost and courage found”*<sup>109</sup>. Era esta uma das frases que ilustrava os cartazes do filme em suas exposições nos Estados Unidos.

O menino inocente que irá encontrar sua coragem ressurgiu em cena sobre os ombros do pai, assistindo uma das mais tradicionais comemorações dos Estados Unidos, o desfile do *Independence Day*, feriado de 4 de Julho, dia da Independência. Como todos que estão presentes na celebração da pequena cidade, Ron vibra a cada atração que passa à sua frente. Numa das mãos, carrega um doce e na outra uma bandeirinha dos Estados Unidos, como, aliás, quase todas as pessoas presentes ao evento.

Rock n’ roll é tocado em alto volume e as pessoas dançam felizes, no meio da rua mesmo. A celebração da independência norte-americana frente aos ingleses é, guardadas as devidas proporções históricas e contextuais, uma espécie de carnaval estadunidense. Ao contrário do nosso feriado de “independência”, que normalmente resume-se a alguns desfiles escolares e militares, sem que se celebre ou reflita-se se ela existe de fato, no caso dos Estados Unidos a data é comemorada de forma realmente festiva, na qual bandeiras enfeitam fachadas de casas por todo o país, desfiles envolvem diversas comunidades e há um exibicionismo “orgulhoso” em se mostrar a pujança de “defensores da liberdade e da democracia”.

No cinema, por exemplo, um dos grandes sucessos do final do século XX foi um filme que mostrava uma guerra entre humanos e alienígenas, na qual o ápice se deu justamente num 4 de Julho, quando os Estados Unidos descobriram como vencer o inimigo externo e, de quebra, salvaram o resto do planeta.<sup>110</sup> Aliás, esta é uma

---

<sup>109</sup> “Uma história real sobre a perda da inocência e o encontro da coragem”.

<sup>110</sup> O filme em questão é **Independence Day** (*Independence Day*, 1996) do diretor alemão Roland Emmerich, com Will Smith, Bill Pullman e Jeff Goldblum no elenco. Segundo o site BoxOffice.com, o filme faturou \$306.169.268,00 apenas nos Estados Unidos, ocupando o

representação comum no cinema estadunidense e que reflete, em parte, um dado histórico, ou seja, a crença na missão de salvar o planeta e a ameaça constante de um inimigo externo que colabora, em última instância, inclusive para controlar o ambiente interno. Os extraterrestres de **Independence Day** já foram também, nas telas, os russos, os vietcongues e, atualmente, pode-se dizer que são os árabes.

Em *Nascido em 4 de julho*, o melodrama mantém sua origem histórica, visível em sua ênfase nas reivindicações de emoção e em sua tentativa de enquadrar a identidade nacional em termos de relações familiares. O que é mais importante, no entanto, é que o melodrama define a narrativa do Vietnã de uma maneira que permite que ela seja acrescentada à narrativa nacional mais ampla, impondo uma espécie de resolução teleológica a uma trauma nacional cuja materialização em cultura foi excepcionalmente parcial, prolongada e resistente à realização plena.<sup>111</sup>

O desfile na cidade de Massapequa não era diferente de tantos outros que estavam sendo realizados país afora, naquele ano de 1956. Apesar de toda a empolgação com o rock'n roll e as demais atrações, o ponto alto do desfile era a exibição do exército e dos veteranos das guerras já travadas pelos Estados Unidos, principalmente a II Guerra Mundial, encerrada há apenas onze anos, evento que proporcionou o país sair da condição de um dos coadjuvantes para a de protagonista do jogo de xadrez econômico e militar do planeta.

Além das pessoas dançando ao som de rock, é possível perceber muitas crianças que se vestem com pequenos uniformes militares. Uma delas é severamente repreendida por sua mãe, quando esta percebe que o filho é portador de um artefato que tem tudo

---

posto de 28º maior bilheteria do cinema naquele país até levantamento feito no início da temporada de verão de 2009. Para se derrotar o inimigo, tal feito foi conseguido, entre outras peculiaridades, com a infiltração de um vírus de computador na nave-mãe extraterrestre e com a ajuda decisiva de dois pilotos de caças da força aérea, sendo um o próprio presidente do país e outro um ex-piloto que se tornara alcoólatra desde que fora abduzido sem que ninguém acreditasse em sua história.

<sup>111</sup> BURGOYNE, Robert. **A Nação do filme**. Brasília: UNB, 2002. p.92.

a ver com a data e o ambiente, mas que, ironicamente, causa-lhe estranheza.

*“Uma bombinha? Você está louco?”*

Como era de se esperar, o grande momento do desfile de 4 de Julho é a exibição dos militares. Uniformes bem passados, condecorações reluzentes, ostentação de força e orgulho. Em grupos, eles vão passando, sendo calorosamente aplaudidos. Alguns retribuem com sorrisos tímidos, enquanto outros permanecem concentrados no desfile.



**Figura 13 - A ala dos militares portadores de necessidades especiais. À frente, os ex-soldados em cadeiras de rodas. Mais atrás, desfilam outros ex-soldados mutilados.**

**Figura 12 - A parada de 4 de Julho**

O pequeno Ron, entusiasmado, pede a atenção de seu pai e aponta para o que está vindo. *“Olhe os soldados”*, clama ele. Somos apresentados, então, a um grupo de militares portadores de necessidades especiais. À frente, uma equipe de cadeirantes, cujos semblantes indicam mais constrangimento que propriamente orgulho diante da manifestação. Diversos outros militares que desfilam estão mutilados. O olhar de Ron Kovic nos conduz pelo espetáculo. Estampidos de fogos de artifício assustam os veteranos de guerra. A lembrança sonora de um passado conflituoso gera um visível

desconforto. Em Ron, o efeito é contrário. Nem a imagem dos homens mutilados, tampouco os fogos de artifício parecem assustá-lo. Após acompanhar a parada atentamente, é visível sua fascinação.

Ao contrário de Stanley Kubrick, que em **Nascido para Matar** foi direto ao treinamento militar, omitindo do espectador os detalhes da vida pregressa de seus personagens, aumentando o realismo e reforçando o tom quase documental, mas por outro lado dificultando o envolvimento emocional com os soldados representados na tela, Oliver Stone fez questão, em **Nascido em 4 de Julho**, de mostrar a trajetória de Ron Kovic rica em detalhes, para que quando presenciássemos sua transformação física e mental ao retornar do Vietnã estivéssemos absolutamente envolvidos com as nuances do personagem.

O filme mostra que o universo da cidade natal do protagonista é completamente permeado pela mitologia do período: as canções populares, os Kennedys, Marilyn Monroe, os Yankees, a televisão, a família, a memória da Segunda Guerra Mundial. Esses *leitmotifs* dos Estados Unidos de meados do século XX contêm um mundo saturado de lendas populares, um mundo repleto de imagens produzidas em massa por meio das quais as personagens vão vivendo suas vidas. Ao destacar esses estereótipos dos anos 1950 e 1960, o filme enfatiza a natureza consensual da sociedade, o enclausuramento como que num casulo de um período no qual a cultura dominante permanecia em grande medida livre de questionamentos. Embora as mudanças culturais associadas ao movimento de juventude e ao movimento pelos direitos civis já fossem certamente aparentes lá por volta de 1965, o conflito ideológico está quase completamente ausente do mundo suburbano que o filme retrata.<sup>112</sup>

Para que o caráter sentimental do personagem fosse reforçado e suas escolhas mais nítidas, surge em tela seu interesse amoroso. Que recurso é mais eficiente que mostrar a namorada de infância, amor platônico que se materializa em beijo apaixonado?

---

<sup>112</sup> BURGOYNE, R. **Op. Cit.**, p.94-5.

Ron ganha de presente de sua amada um boné dos Yankees, mais tradicional equipe de beisebol dos Estados Unidos. À noite, a festa de 4 de julho continua na cidade e a população inteira parece se reunir no parque, esperando, ansiosa, pela queima de fogos. Quando estes finalmente explodem, Ron troca seu primeiro beijo com a “namorada”.

“*Gostou?*”, ela quer saber.

“*Não sei*”, ele responde, meio encabulado.

Dito isso, o pequeno Ron tenta impressionar a amada, jogando-se ao chão e fazendo flexões de braço. Ela parece não compreender direito a atitude intempestiva do “namorado” e se mostra mais interessada nos fogos de artifício.

Há uma preocupação evidente por parte do roteiro em estabelecer Ron como um menino diferenciado, capaz de proezas que os outros normalmente não são capazes. Isso é importante para que a platéia se situe melhor diante do arco dramático do personagem que se inicia com uma infância feliz e avançará para uma juventude perdida na guerra.

Nessa caracterização de Ron Kovic como alguém especial, vemos o menino participando da decisão de um campeonato infantil de beisebol. Kovic acerta uma rebatida fenomenal nos últimos segundos, dando a vitória à sua equipe. Seu caráter “especial” é reforçado pela adulação coletiva. A mãe suspira orgulhosa, a sua pequena amada deixa os braços do novo amor e agarra-se à grade que cerca o campo acompanhando emocionada o triunfo do menino. Enquanto os colegas o cercam, exaltados pela conquista, o pai de Ron o ergue em meio a todos, em direção aos céus. Não restam dúvidas, naquela comunidade, Ron Kovic é o “escolhido”.

A simbologia do escolhido remete à tradição do messianismo judaico<sup>113</sup>. A figura principal que se destaca naturalmente dos demais, escolhido por Deus para servir não só de inspiração, como de guia para os demais. Seu êxito representa o êxito do grupo que nele se identifica e que ele representa. O “escolhido” é o responsável por trazer a salvação para os demais e esta pode ser o encontro da Terra

---

<sup>113</sup> RIVERA, J. A. **O que Sócrates diria a Woody Allen**. São Paulo: Planeta do Brasil, 2004. p.247.

Prometida ou, prosaicamente para um menino, a conquista do campeonato de beisebol.

Quando Ron chega em casa, a família segue sua tradicional rotina. Uma matéria é exibida no canal de TV e chama a atenção de todos para a importância da luta contra os inimigos e tudo o que eles representam: a tirania, a pobreza, doenças e a própria guerra, que ceifa vidas de jovens inocentes.

Kennedy, o lendário presidente, discursa e o pequeno Ron senta-se para assistir.

*“Ao longo da civilização somente a algumas gerações foi concedido o direito de lutar pela liberdade”.*

*“Espalhem a notícia de que a partir deste momento está passado o testemunho a uma nova geração de americanos nascidos neste século. Que todas as nações saibam que pagaremos qualquer preço, carregaremos qualquer fardo, apoiaremos qualquer amigo, nos oporemos a qualquer inimigo, para garantir a sobrevivência e a vitória da liberdade.”*

A mãe de Ronnie – apelido dado a Ron – diz ao menino que sonhara na noite anterior com ele falando a uma multidão, assim como Kennedy estava fazendo. O sonho da mãe seria concretizado, mas não da maneira como ela gostaria, como é mostrado na última seqüência do filme.

Ainda temos tempo de ver Kennedy proferindo as famosas palavras:

*“Não pergunte o que o país pode fazer por vocês, perguntem o que vocês podem fazer pelo seu país”.*

### **2.2.2. A perda da inocência**

Somos levados ao futuro, onde Ron Kovic é a principal estrela da equipe de luta greco-romana de sua escola. O treinador do time reproduz os maneirismos e a eloqüência verborrágica dos responsáveis por treinamentos militares. De certa forma, o treinador

lembra o sargento Hartman, de **Nascido para Matar**. Enquanto os atletas se esforçam numa seqüência de exaustivos treinos físicos, ele grita:

*“Eu quero ganhar o campeonato! Vocês querem?”*

*“Sim, senhor!”*

*“Levantem essas cabeças, meninas! Se quiserem ganhar, vão ter que sofrer! Querem ser os melhores? Tem de pagar o preço da vitória e o preço é o sacrifício!”*

Ron é o modelo ideal de filho e participante da sociedade. O mais próximo da perfeição que se poderia esperar dentro da realidade de sua pequena cidade: ele é considerado bonito, forte, inteligente, religioso, estudioso e muito esforçado. Em contrapartida, seu irmão não consegue corresponder a nenhuma das expectativas de seus pais e o “sucesso” de Ron espelha o seu “fracasso”. Ele é um *loser*, aquela que, talvez, seja a pior ofensa dentro da cultura norte-americana.

*“Ronnie é um batalhador e isso é o que conta para Deus. Ganhe ou perca, estaremos aqui. Gostamos muito dele”*, discursa a mãe de Kovic diante de toda a família, enquanto jantam. Ele acabara de chegar de um treino e, respeitosamente, pediu para ir para o quarto, ao invés de jantar. A fala de sua mãe foi aberta ao grupo, mas dirigida especialmente ao irmão, que, ao contrário de Ron, parecia ser um ser humano normal, cheio de inseguranças e erros.

Nem tudo, porém, eram flores no relacionamento de Ron Kovic com sua mãe. Ao descobrir um exemplar da revista *Playboy* no quarto do filho, a cólera toma conta dela. Persegue Ron pela casa, pedindo que ele confesse como conseguiu a revista. Transtornada, chega a bater nele com o exemplar enrolado.

*“Você tem pensamentos impuros! Deus vai castigá-lo!”*

Ele sai de casa, enquanto ela ainda berra, pedindo que ele vá imediatamente se confessar.

Nada mais natural que Ron Kovic, o filho perfeito e atleta exemplar, ícone de uma pequena cidade do interior, que representa

o modelo de comportamento e sucesso, o “escolhido” da comunidade, seja ameaçado por sua mãe com a promessa da ira divina.

A diferenciação de Ron em relação aos demais, constantemente frisada justamente por sua mãe, pressupõe o que ela acredita ser um comportamento moral irretocável e esta perfeição passa obrigatoriamente pelo desapego às tentações terrestres. Ron, para ela, é maior do que isso. “Trata-se, porém, da história teológica ou providencialista, isto é, da história como realização do plano de Deus ou da vontade divina<sup>114</sup>.” Ron tinha uma missão e não poderia se distrair dela por necessidades físicas típicas da juventude.

O momento que se tem a seguir é crucial para as decisões que Ron Kovic tomará em relação a seu futuro e que repercutirão por muitos anos e de forma muito mais intensa do que jamais ele poderia supor.

O ginásio da escola está lotado. A aguardada competição de luta greco-romana pela qual tanto treinaram os alunos finalmente chegou. O clima de rivalidade com a outra instituição é grande e todos depositam suas principais esperanças em Ron Kovic. Sua luta é a decisiva, o grande desfecho que levaria ao tão sonhado título. O menino prodígio de Massapequa, no entanto, falha. Após um início equilibrado, no qual até parece que vai se sobressair, Ron é dominado pelo oponente, que o imobiliza no chão e vence a luta. A decepção e o espanto são gerais. A torcida local está perplexa. O super-homem fora derrotado.

Kovic chora copiosamente, deitado sobre o tatame. Alguns segundos e sua realidade ruiu. De estrela maior da equipe e referência da pequena cidade, ele agora era o símbolo de uma derrota. Todos seus entes queridos estão na platéia: família, amigos e a namorada de infância e ainda o grande amor. Uma presença, porém, é destacada. Como talvez a grande influência de sua vida, o olhar da mãe sobre o filho derrubado e derrotado no tatame é devastadora. É possível perceber em sua expressão muito mais que compadecimento pela derrota do filho. Apesar das palavras ditas no jantar, que ganhar ou perder não importava diante do orgulho que sentiam, percebe-se a

---

<sup>114</sup> CHAÚÍ, M. **Brasil: mito fundador e sociedade autoritária**. São Paulo: Perseu Abramo, 2000. p.70.

reprovação e a decepção em seu olhar. Kovic, afinal de contas, parecia não ser tão especial quanto ela supunha.

*Nascido em 4 de julho* parece ser, antes de um filme de guerra, um filme de família, ou melhor, de um grande conflito familiar, tendo como expoentes mãe e filho.

Os papéis essenciais de personagens e padrões de narrativa da “experiência” do Vietnã coagulam-se em *Nascido em 4 de julho* numa forma na qual o período histórico agora parece ter sido simplificado e resolvido, traduzido do domínio da contradição política e ideológica para o domínio dos valores universais da família. Isso é atingido no filme pelo uso de padrões do gênero cinematográfico do melodrama de maneira tanto crítica quanto afirmativa, para criticar o papel da família por sua cumplicidade na guerra e ainda para reafirmar o papel cultural do veterano do Vietnã como aquele que resgata a nação e como figura paternal, o progenitor de um novo paradigma nacional.<sup>115</sup>

A derrota traz conseqüências desastrosas para o futuro de Ron Kovic. De jovem incontestável com futuro promissor ele se transforma em mais um entre tantos, que passa os dias empilhando caixas e arrumando gôndolas no supermercado do pai. Ele não se anima nem mesmo a ir ao baile de formatura da escola, aquele que é o maior e mais esperado evento dessa faixa etária. Aliás, o baile é um caso à parte. Ron encontra seu grande amor dentro do supermercado e pergunta se ela já tem companhia para ir ao baile. Diante da resposta dela, que diz já ter um par, ele disfarça dizendo que não iria. Na verdade, à frustração pela derrota na competição se junta mais esta, de sentir-se impotente em conquistar a mulher amada.

É absurdo, pomposo e curiosamente *vazio* tentar de maneira premeditada e consciente ser feliz; assim, por vontade própria, de forma abstrata, de repente. Em geral, o que se quer são coisas mais concretas do que a felicidade; quer-se terminar um romance ou um quadro, ser reeleito para um cargo

---

<sup>115</sup> BURGOYNE, R. *Op. Cit.*, p.92-3

político, ganhar prêmio Nobel de Medicina, etc.; e é quando se está nisso, ou imediatamente depois, que aparece a felicidade, quando ela nos visita em silêncio sem que se a tenha invocado de maneira expressa.<sup>116</sup>

Ron Kovic queria novamente ser feliz, conscientemente feliz, ainda que sua busca fosse, como a da maioria das pessoas, fantasiosa, pois como bem frisa a reflexão de Rivera, ela surge como uma consequência. Sem chão, perdido em meio a falta de referências e os desafios que se avizinhavam na vida adulta, Ron sentia a necessidade de “ser alguém” novamente, de ter importância social, ser aceito, admirado e respeitado pelo grupo de amigos e demais membros da sociedade de sua pequena cidade. E essa chance, na sua visão, aparecerá a partir de uma visita à sua escola de militares como aqueles que admirava, quando criança, nos desfiles de 4 de julho. Essa chance surgirá com os fuzileiros navais.

### 2.2.3. Refazendo sonhos

Dois militares visitam a escola, buscando jovens para o alistamento<sup>117</sup>. A Guerra do Vietnã estava prestes a se tornar realidade e a necessidade de se enviar tropas era latente. Era chegado o momento de recrutar o máximo de jovens possíveis dispostos a, se preciso fosse, sacrificar suas vidas em nome da liberdade e contra o comunismo. Essa informação, contudo, não precisava ser trazida claramente ao público. Ainda mais se tratando de uma cidade pequena como Massapequa. Para a população, a guerra que seria travada a milhares de quilômetros era algo meio surreal, que acompanhavam em meio a outras notícias dos telejornais.

*“Nem todos podem vir a ser Fuzileiros Navais dos Estados Unidos. Queremos os melhores e só aceitamos os melhores,*

---

<sup>116</sup> RIVERA, J.A. **O que Sócrates diria a Woody Allen**. São Paulo: Planeta do Brasil, 2004.p.34.

<sup>117</sup> Um dos militares que visita a escola é Hayes, sargento da artilharia, interpretado pelo ator Tom Berenger. Ele interpretara um outro militar, anos antes, no filme *Platoon*.

*porque não há nada mais magnífico, nada melhor, nada mais íntegro que um fuzileiro dos Estados Unidos.”*

*“Vocês têm o Exército, a Marinha, a ‘farsa’ aérea – (risos da platéia). Se quiserem se alistar neles, façam o favor. Mas, se quiserem desafios, algo realmente difícil, se quiserem tentar o impossível, passem treze semanas no inferno de Parris Island, Carolina do Sul, e vejam se estão aptos para isso.”*

*“Se forem homens de verdade, os fuzileiros podem ser o que procuram”.*

A reação da platéia é de convencimento. Muitos, porém, parecem oscilar entre a incredulidade e a confiança. Ao mesmo tempo em que as palavras dos militares soam motivadoras e despertam o “heroísmo” de cada um deles, elas soam também um tanto quanto perigosas, muito distante do cotidiano da pequena cidade.

O discurso dos militares é carregado da conhecida e repetida ideologia estadunidense, de heroísmo e sacrifícios pessoais em busca da salvação coletiva e da manutenção da liberdade. Através do filme, os militares falam ao jovem Ron Kovic e a milhões de outros espectadores. Num outro momento e contexto históricos, a fala tenta reproduzir uma questão passada, cujo alcance posterior ao fato se dará de forma diferente em relação as audiências. Da mesma forma, a maneira como o filme a apresenta também varia e pode ser distinto, inclusive, daquilo que pensava o diretor ou o roteirista ao imaginarem a cena.

Evidentemente, o efeito ideológico geral de um filme provém de todas as determinações e efeitos ideológicos que intervêm durante sua fabricação, que se misturam, se acumulam, reagem uns com os outros, se modificam devido a estas interações e acabam por produzir efeito ideológico próprio do filme, que é a sua significação profunda, o seu sentido global no plano ideológico.<sup>118</sup>

Convencer a juventude é um dos elementos-chave para a manipulação ideológica de uma corrente dominante. Os jovens são mais suscetíveis a utopias, abraçam dispostamente causas que os

---

<sup>118</sup> LEBEL, J. P. **Cinema e Ideologia**. Mandacaru: São Paulo, 1972. p.104

mais velhos já não acreditam mais. Ao mesmo tempo que são “revoltados contra o sistema”, que aí se inclui os pais, o governo ou algo que possam contrariar, os jovens são também mais facilmente manipuláveis por esse próprio sistema, na medida que a pouca experiência de vida, de maneira geral, prejudica a análise crítica e contextual das situações nas quais se envolvem. O gosto pela aventura, a necessidade de se arriscar, a sede por novas experiências, que são tão presentes no comportamento da juventude, tornam-se prerrogativas fundamentais para quem quer convencê-los a defender idéias.

Sentado num dos bancos, ouvindo atentamente a fala dos militares, Ron Kovic é um dos mais atentos. A câmera passeia num *zoom* por toda a sala, aproximando-se do rosto de Kovic e sua expressão não deixa dúvidas: ele está plenamente convencido pelas palavras dos militares. Estava ali, diante dos seus olhos, a resposta para suas dúvidas em relação a vida.

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.<sup>119</sup>

*“Os primeiros a combater. Nunca perdemos uma guerra. Viemos sempre que o país nos chamou”,* encerra o sargento Hayes, abrindo o espaço para as perguntas da platéia, incentivando-os a

---

<sup>119</sup> SPINI, A. P. *Memória Cinematográfica da guerra do Vietnã*. Anais Eletrônicos do VII Encontro Internacional da ANPHLAC. Campinas, 2006.

questionar, dizendo “*não tenham medo. Lembrem-se: um bom fuzileiro raciocina*”.

O fuzileiro é um dos semióforos da sociedade estadunidense, símbolo responsável por representar algo muito caro à formação, manutenção e reprodução de valores que construíram a história daquele país. Marilena Chauí define assim o semióforo:

Existem alguns objetos, animais, acontecimentos, pessoas e instituições que podemos designar com o termo *semióforo*. São desse tipo de relíquias e oferendas, os espólios de guerra, as aparições celestes, o meteoros, certos acidentes geográficos, certos animais, os objetos de arte, os objetos antigos, os documentos raros, os heróis e a nação. Um *semióforo* é um signo trazido à frente ou empunhado para indicar algo que significa alguma outra coisa e cujo valor não é medido por sua materialidade e sim por sua força simbólica: uma simples pedra, se for o local onde um deus apareceu, ou um simples tecido de lã, se for o abrigo usado, um dia, por um herói, possuem um valor incalculável, não como pedra ou como pedaço de pano, mas como lugar sagrado ou relíquia heróica.<sup>120</sup>

O fuzileiro – *marine* – talvez seja o maior semióforo do cinema militar dos Estados Unidos, a reforçar o mito do soldado invencível, tão recorrente ao imaginário estadunidense e tão mostrado nos filmes. Presentes em diversos filmes, eles são sempre apresentados como modelos a serem seguidos, que se sacrificam em nome do país.

Era justo então que Ron, um “escolhido” que titubeava em sua missão e parecia sem rumo, encontrasse neles um novo sentido à sua vida.

Como encerramento desta cena, a imagem se desloca em direção à janela, como que não querendo mais participar daquele lamentável encontro. Ainda temos tempo de ouvir a primeira

---

<sup>120</sup> CHAUI, M. Op. Cit. p.12.

pergunta feita ao sargento Hayes, numa narração que surge em off: *“Quando usarei um uniforme como o seu?”*

### 2.2.4 Onde estão os comunistas?

Ron e seus amigos reúnem-se numa lanchonete da cidade e discutem sobre a reunião que acabaram de participar. Um dos jovens diz que o irmão falou que haverá uma guerra e que esta não durará muito.

*“Onde?”*, questionam seus colegas.

*“Vietnã”*.

Enquanto os membros presentes ao debate hesitam em relação a alistar-se e à utilidade desta medida, Ron Kovic está convicto de sua decisão. Anuncia aos colegas que já está decidido e que se alistará nos Fuzileiros Navais dos Estados Unidos. Diante de sua convicção, seus amigos se mostram surpresos. Seu próximo passo é tentar convencê-los a o acompanharem em sua decisão.

*“Os nossos pais foram a Segunda Guerra. É a nossa chance de fazer história, pessoal”*.

Um colega diz que esse argumento não é válido e que pretende ir à faculdade, formar-se em economia e ser uma pessoa bem sucedida. Ron não concorda com a relutância. Defender o país e a tão sagrada liberdade parecem ser, naquele momento, a coisa mais certa a ser feita e o fato dos demais não entenderem isso de forma tão cristalina quanto ele o decepciona e irrita.

*“Não acha que precisa servir seu país?”*

*“Só pensa em você mesmo?”*

*“Antes morto que vermelho”*.

Falam do perigo que Cuba representa para a democracia norte-americana, com seus mísseis apontados para a América.

*“O comunismo avança por toda parte”*, diz Ron.

*“Onde, Ron? Não os vejo. Não estão aqui em Massapequa, por isso vou cuidar de mim”*.

Kovic se desespera pelo fato dos amigos não enxergarem a “verdade” de forma tão cristalina quanto ele.

Still, I had certainly picked up the notion that the United States of America was “the home of the free and the land of the brave,” and that the country had an obligation as a world power and defender of democracy to be active militarily in other lands; and, of course, I believed we were the champions of the oppressed, in a world threatened by Communism. I also assumed that I would be drafted one day and would serve my active duty obligation. We trusted our leaders.<sup>121</sup>

Já em casa, Ron assiste, ao lado de seu pai, a uma entrevista transmitida pela TV com um general que comenta sobre a guerra. A entrevista é real, utilizada no filme a partir de uma inserção de arquivo jornalístico, mas o “entrevistador” é trocado, pois quem faz as perguntas é o próprio diretor do filme, Oliver Stone, em participação especial. Ele questiona o militar sobre o histórico de lutas dos vietnamitas e sobre os riscos que isso poderia representar para a juventude norte-americana, fato que é rechaçado categoricamente pelo general.

Pai e filho assistem em silêncio, recebendo a informação de forma distinta. Ron, interessado em se tornar parte atuante na guerra, quer saber do pai sua opinião sobre o que assistiam.

*“10 mil quilômetros”, suspira ele, “parece muito longe para se ir a uma guerra”.*

Calejado pela maior idade e experiência de vida o pai sabe que todo aquele discurso ideológico de luta pela liberdade e guerra sem perdas é balela. Mesmo que seja um homem simples, morando numa pequena cidade do interior, o pai de Ron consegue captar, em meio ao discurso empolado do general, a farsa montada diante de seus olhos. Além disso, é claro, esboça a preocupação de pai, de ver o filho partir, sem ter, na verdade, a mínima certeza de seu retorno.

---

<sup>121</sup> SCURFIELD, Raymond Monsour. *A Vietnam Trilogy: veterans and post traumatic stress: 1968, 1989, 2000*. New York: Algora Publishing, 2004. p.09.

Os dois discutem. O pai parece visivelmente descrente no discurso, nos ideais propagados, na utilidade de uma guerra travada tão longe, por motivos que ele nem conseguia entender exatamente por que. Ron, por sua vez, é a antítese da preocupação paterna. Encarna o jovem que vê na guerra um ato de bravura. No fundo, alistar-se e ir à guerra representa uma válvula de escape para as frustrações acumuladas a vida inteira. Tornar-se um herói de guerra poderia recolocar nos eixos sua existência “especial” que se convertera em algo prosaico. Remeteria às paradas militares do feriado de 4 de julho da sua infância, no qual os veteranos eram a grande atração.

“*Eu amo meu país*”, decreta Ron ao pai, proferindo a frase que, por si só, na sua lógica, deveria explicar tudo.

A mãe interrompe a discussão e diz que o filho está certo. A discordância do pai fica visível em seu semblante, mas ele é incapaz de discutir com a esposa. Ela continua sua fala de aprovação à atitude do filho dizendo que o perigo comunista é iminente e deve ser detido e que o filho vai lutar em nome de Deus, dando à guerra que levaria seu primogênito uma das mais comuns justificativas da história da humanidade: a religiosa.

“*Sabe o que significa para mim ser fuzileiro, pai? Desde criança sempre sonhei em servir o meu país. E eu quero ir. Quero ir para o Vietnã e, se preciso for, morrerei lá.*”

O ato final da vida de Ron em sua pequena cidade, antes da partida rumo ao treinamento junto aos fuzileiros e a posterior ida ao Vietnã, deu-se de maneira bastante simbólica, no baile de formatura, para onde partiu sob forte chuva e em trajes comuns, absolutamente em desacordo com a formalidade do evento, tomando sua amada dos braços de outro, dançando suavemente e a beijando.



**Figura 14 - Ron interrompe o baile para um último momento ao lado de sua amada. A vida dos militares representadas nestes filmes são cheias de ritos de passagem e em *Nascido em 4 de julho* há vários deles. Esta imagem é a representação do baile de formatura, um evento bastante concorrido e emblemático da cultura estadunidense. A festa que precede a entrada na universidade ou o ingresso na vida adulta e que, no caso de Roni e vários outros, significou a despedida do país rumo ao Vietnã.**

Naquele momento, foi como se Ron Kovic tivesse deixado de ser um menino para se tornar um homem. Finalmente ele teve coragem de se declarar para o amor de infância e o beijo em meio ao baile representou um rito de passagem. A partir daquele instante deixava para trás a figura do jovem indeciso, que parecia ter um futuro especial, mas que se transformava, aos poucos, em mais um na multidão, para alçar-se à condição de defensor de seu país numa guerra exterior. A chuva se encarregou de “limpar sua alma”, abrindo os caminhos para o que estava por vir. Tinha, novamente, a chance de

vencer um campeonato de luta greco-romana e casar com a rainha do baile.

## CAPÍTULO 3

### CONSTRUINDO “LOUCURAS”: A LOUCURA FABRICADA NO FRONT

*“Se é para morrer no  
Vietnã, que seja nas  
primeiras semanas. A  
razão é simples: não se  
sofre muito”.*

Soldado Taylor, em  
Platoon.

Neste capítulo, discutiremos a representação da loucura nos filmes sobre a Guerra do Vietnã em duas obras: **Platoon** e **Apocalypse Now**.

Os dois são filmes que tem a guerra como um tema de pano de fundo, que conduz as narrativas e influi a vida dos personagens. No entanto, as abordagens são distintas, assim como as épocas e as representações da doença mental neles expostas.

**Platoon** mostra a história de um jovem que desembarca no Vietnã crente que irá desempenhar um papel relevante, mas que se depara rapidamente com uma realidade cruel, na qual a fronteira entre o certo e o errado, que parecia tão nítida antes, torna-se embaçada.

**Apocalypse Now** é o celebrado filme de Francis Ford Coppola, sobre o coronel que enloquece e se refugia na mata, criando seu próprio mundo. Entretanto, aos analisarmos o filme, nos questionamos sobre quem são os verdadeiros loucos.

#### 3.1 – Fabricando loucos: Platoon

*Por que só os pobres vão para a guerra  
enquanto os ricos se dão bem?*

Soldado Taylor, em **Platoon**, questionando a lógica da guerra, sob o olhar incrédulo de seus companheiros.

*Platoon* possivelmente é o filme sobre a Guerra do Vietnã mais bem sucedido produzido nos anos 1980 nos Estados Unidos, se levarmos em consideração fatores como repercussão junto a crítica, bilheteria e premiações em festivais.

O filme arrecadou, na época, no mercado norte-americano, \$138.530.553,00 (\$278.284.000,00 em valores reajustados).<sup>122</sup> Venceu também diversos prêmios, sendo o mais conhecido deles o Oscar, no qual se sagrou o grande premiado da noite, ao conquistar as estatuetas de Direção, Edição, Filme e Som.<sup>123</sup>

Foi um dos pontos altos da carreira do diretor Oliver Stone, que realizou, entre outros filmes, **Nascido em 4 de julho**, que também discutimos nesta tese, **JFK** e **Wall Street**, obras também bastante premiadas. Apesar de polêmico, por “mexer nas feridas da história dos Estados Unidos”, o diretor sempre encontrou espaço para produzir e lançar seus filmes. *Platoon*, especialmente, teve também um caráter emocional como pano de fundo, pois Stone realmente lutou na guerra e o personagem interpretado por Charlie Sheen pode ser entendido, até certo ponto, como uma representação do próprio diretor em sua experiência bélica.

Além de Stone, Dale Dye, amigo do diretor, que também lutou na guerra, foi consultor militar da produção e escreveu um livro após o lançamento do filme, baseado no roteiro, invertendo a situação que normalmente acontece. Na visão de Dye, *Platoon* não era uma “fantasia revanchista” como *Apocalypse Now*, *O Franco Atirador* ou *Rambo*, mas sim a “história que realmente precisava ser contada: humana, aquilo que aconteceu com as pessoas que lutaram na guerra”.<sup>124</sup>

---

<sup>122</sup> BOX OFFICE.COM. **All Time Domestic Gross (adjusted)**. Disponível em: [http://www.boxoffice.com/statistics/alltime\\_numbers/domestic/adjusted](http://www.boxoffice.com/statistics/alltime_numbers/domestic/adjusted). Acesso em 22 set. 2010.

<sup>123</sup> *Platoon* ainda foi indicado ao Oscar de Fotografia, Roteiro e Ator Coadjuvante. Neste caso, indicação dupla, para Tom Berenger e Willem Dafoe.

<sup>124</sup> DYE, Dale A. **Platoon**. Rio de Janeiro: Globo, 1997.

Charlie Sheen<sup>125</sup> interpreta Chris Taylor, um jovem de 20 anos que se alista voluntariamente e parte para o Vietnã, com a intenção de “fazer o bem”, segundo suas próprias palavras, ao explicar aos colegas o porque de estar ali. Taylor foi para a guerra para dar sua contribuição, ser igual a todos, não queria ser diferente. Como o avô havia feito na Primeira Guerra Mundial e o pai na Segunda.

Esse sentimento de otimismo, de amor à pátria e desejo de fazer o bem é uma característica comum dos jovens que se alistaram para a guerra. Vimos isso no capítulo anterior, ao tratarmos de Ron Kovic, em *Nascido em 4 de Julho*, e foi assim também com o grupo de amigos operários de *O Franco Atirador*, que analisaremos adiante.

A certeza de se estar fazendo a coisa certa, a visão de “certo” construída diante deles, pelo menos para esses jovens, ruiu rapidamente. A ingenuidade e a inexperiência são ingredientes fundamentais dentro de uma organização complexa de recrutamento e convencimento da opinião pública acerca dos efeitos da guerra. Os jovens, mesmo que normalmente combatentes, desconfiados e desafiadores, são, também, em outro extremo, bastante suscetíveis às mais diversas manipulações, na medida em que a vida ainda não lhes decepcionou o suficiente a ponto de deixarem de sonhar.

Logo que chega ao Vietnã, na cena que abre o filme, o aspecto jovial, limpo, asseado e imberbe de Taylor contrasta com as faces cansadas e derrotas dos soldados que lá estão. A recepção não é nada amistosa. “*Novatos, vocês vão adorar o Vietnã*”, é dito com sarcasmo por um deles. “*365 dias e uma folga*”, diz outro.

Enquanto Taylor e os novos recrutas caminham num organizado grupo rumo aos seus alojamentos, um outro grupo se prepara para voltar aos Estados Unidos. No entanto, fazer parte desse grupo que retorna não é privilégio, pois estão todos mortos, ensacados em plástico preto. O conteúdo simbólico passado por Oliver Stone é explícito: a máquina de guerra atua em escala industrial e substitui seus rapazes mortos por novos soldados com rapidez e eficiência. A chegada efusiva, sonhadora e idealizada, contrasta-se rapidamente com a desumanização dos corpos, empilhados grosseiramente, descartáveis após servirem seu propósito. O olhar até certo ponto incrédulo de Taylor é o símbolo de

---

<sup>125</sup> Charlie é filho de Martin Sheen, que se notabilizou também por um filme sobre a Guerra do Vietnã, *Apocalypse Now*.

uma certeza que se avizinhava: dali em diante sua vida nunca mais seria a mesma.

Chris Taylor é representado como um americano médio comum, de “boa” família, estudante, vindo do interior, cuja condição social destoava um pouco da de seus novos colegas. A aparência frágil e o rosto bonito também causavam estranheza. “*Você não pertence a esse lugar*”, chega a lhe dizer um dos soldados, enquanto realizam a inglória tarefa de limpar os excrementos deixados nas patentes.

### **3.1.1. Elias x Barnes = sanidade x loucura**

Taylor é o protagonista de *Platoon*, é através de sua narração e de suas visões que o filme se constrói, no entanto, a dinâmica que estabelece o conflito principal da obra, especialmente quando procuramos perceber a representação da doença mental, é o confronto intelectual, temperamental – e até físico – entre os sargentos Elias e Barnes.

Logo em sua primeira missão, Taylor não agüenta o esforço de caminhar em mata fechada, com mais de uma dezena de quilos em equipamentos, sob um calor sufocante. O novato não fica apenas desorientado, tendo dificuldades em se manter junto a seu grupo, ele também vomita e quase desfalece.

A demonstração pública de fraqueza é encarada com escárnio por alguns soldados e indiferença por outros. É recriminado por Barnes e auxiliado por Elias, numa atitude de carinho até certo ponto incomum para o que se espera de um comandante, principalmente se levarmos em conta as figuras representadas no cinema. Tal manifestação, que inclui até mesmo um afago, estabelece, de início, uma situação de tensão sexual entre os personagens, que ficará mais evidente com o decorrer da trama.

Os dois sargentos são enquadrados devidamente dentro de estereótipos que sirvam não apenas para seu posicionamento perante os demais personagens, mas também, num sentido maior, para o posicionamento do público em relação a eles. Barnes e Elias são personagens complexos, porém, do ponto de vista dos arquétipos, não há qualquer dúvida: Barnes é o mau e Elias é o bom.

Barnes é o sargento durão, pouco ou nada compreensivo diante dos reclames de seus subordinados e que passa por cima de um

vacilante superior, o tenente Wolfe, como se este não existisse. Para acrescentar cores ainda mais sombrias à sua personalidade, o sargento é um homem cheio de cicatrizes no rosto, que tornam sua já intimidadora aparência em algo realmente assustador. “Barnes’s face is the film’s most compelling image of rupture, an expression perhaps of the ‘duality of man’ Joker (Mathew Modine) describes in *Full Metal Jacket*.<sup>126</sup>



**Figura 15 – Elias (Willen Dafoe) e Barnes (Tom Berenger), os dois grandes antagonistas de Platoon.**

Elias, por outro lado, que não por acaso tem o nome de um profeta bíblico, é representado como um homem de sabedoria, compreensão e camaradagem. Seu carinho e preocupação com os soldados é quase a de um pai com seus filhos em iminente perigo. Elias bebe e se droga com seus soldados, mas nem por isso perde o respeito deles. Com Taylor, seu carinho e atenção são ainda maiores e é evidente que o interesse do sargento pelo novato vai além da proteção de um

---

<sup>126</sup> KINNEY, Judy Lee. Gardens of Stone, Platoon, and Hamburger Hill. In: ANDEREGG, Michael. Op. Cit. p.162.

colega. Isso fica claro, inclusive, na cena em que ambos compartilham a mesma droga, fumada através do cano de uma metralhadora, numa cena que tem uma evidente conotação fálica.

Apesar de Barnes representar o rigor e a disciplina e Elias a camaradagem e a compreensão, os dois personagens se opõem severamente enquanto autocontrole em situações limites como as que se apresentam na guerra. Barnes é a civilização esquecida, o herói americano que deve “limpar a sujeira”, enquanto os que ficaram para trás possam sentar no sofá e assistirem seus shows favoritos sem preocupações. O sargento é um símbolo de um soldado de guerra que não vive mais sob paradigmas sociais que conheceu anteriormente, mas sim é o elemento catalisador das aspirações beligerantes de toda uma política internacional. Barnes não faz mais distinção entre sanidade e loucura, tampouco sobre valores como o certo e o errado. Sua visão de mundo está construída sobre alicerces que julga sólidos e que lhes dizem que, naquele momento, seu papel é o de júri, juiz e executor.

Elias, por outro lado, é a antítese de Barnes. Boa praça, o sargento é um constante preocupado não apenas com seus soldados, mas com os valores que a guerra envolve. Ainda que seja, ele também, um descrente no conflito como uma razão ideológica, que vise, em última instância, liberdade e democracia, mostra-se preocupado em manter a moral da tropa em alta e está constantemente atento ao comportamento dos soldados com os inimigos, tentando preservar um rasgo de sanidade em meio a loucura cotidiana da guerra.

Os dois são, portanto, os antagonistas de *Platoon*, lados dicotômicos, que tem como fio condutor o jovem Taylor, que representa, por extensão, dezenas de outros “Taylor” que se colocam nas mãos de seus comandantes em missões as quais um mínimo de bom senso e razoabilidade faz questionar. “A guerra poderia estar na minha frente e eu não notaria”, escreve Taylor na sua carta para a avó, enquanto lamenta a rotina diária de andar o dia todo, comer pouco e cavar trincheiras.

### **3.1.2. Taylor e a insanidade**

Conforme os dias vão se passando, a rotina de Taylor não se altera. Pelo contrário, piora até, pois a sensação de inutilidade é muito

pior do que pudera supor. “Cometi um grande erro vindo para cá”, escreve na carta endereçada a avó. A sensibilidade social ainda está muito recente na mente de Taylor e o choque com a realidade encontrada no Vietnã é grande. Depois do erro cometido, vem o arrependimento.

Lamenta-se e apieda-se da situação da maioria de seus colegas. “Eles vêm das classes mais baixas, de cidadezinhas do interior. Quando voltarem, com sorte, conseguirão emprego numa fábrica como operários. Em média, não passaram da sexta série”. O prognóstico que seus colegas não terão um futuro lá muito brilhante não se trata de um preconceito do jovem de boa situação financeira, mas a constatação pura e simples de uma realidade que, na verdade, colocou-se, em muitos casos, muito mais cruel no retorno dos veteranos para casa.<sup>127</sup>

Tanto tempo vivendo exposto a uma rotina massacrante e psicologicamente devastadora seria capaz de levar o jovem centrado e idealista a perder sua sanidade de alguma forma? Talvez sim. Como se sabe, é difícil precisar a loucura, mas uma guerra como a do Vietnã fornece material de sobra para que alguém saia de uma linha de conduta considerada “normal” pela sociedade. Num ambiente desses, aliás, um dos principais conflitos que se trava – e está é uma característica presente em todos os filmes – é a permanente disputa interior entre preservar os valores da “civilização” com o choque de realidade que a disputa na selva, contra os “bárbaros”, impõe.

O jovem Taylor é um idealista. Largou a faculdade e foi para o Vietnã como voluntário. “Você é maluco”, respondem-lhes seus colegas. Analisando hoje, o personagem deveria soar implausível, afinal de contas, como alguém pode acreditar fielmente no discurso patriótico, que justifica a ocupação de outro país? No entanto, a história pós-Vietnã mostrou que jovens como Taylor não deixaram de existir – possivelmente, nunca deixarão – e continuam a servir ingenuamente a empreitadas que, em última instância, são apenas jogos de guerra. Mesmo que para tanto, custem-se dólares, vidas e sonhos ou até mesmo a própria sanidade.

Numa situação como essa, em que o próprio valor da vida torna-se algo controverso, refugiar-se nas drogas é um caminho que se transforma numa opção quase natural. Enquanto o grupo de Barnes

---

<sup>127</sup> Discutiremos mais profundamente esse tema no próximo capítulo.

mantém-se “puro”, apenas consumindo álcool e mantendo-se distante dos alucinógenos – “*eu não fumo essas porcarias*”, diz um deles – o grupo de Elias faz de um pequeno refúgio, iluminado como uma boate de segunda categoria, um espaço de congregação e “viagem” no consumo das ervas. Há uma clara divisão na base, que opõe os grupos de Elias e Barnes, os “doidos” contra os “caretas”. De um lado, aqueles que relaxam e mantêm vivos desejos e contradições tipicamente humanas, enquanto de outro está o grupo que só pensa em ganhar a guerra e matar o inimigo. Essa personificação mais nítida está visível no soldado Bunny, mais ou menos da mesma idade de Taylor, porém sem qualquer rastro de sensibilidade e compreensão para com aquele que lhe disseram ser o inimigo.

No refúgio, Elias é o pai que protege os filhos e lhes livra da dor através das drogas. O consumo de alucinógenos pode levar a alucinações, perturbação, perda de memória, entre outros efeitos. Em prontuários de hospitais psiquiátricos, é comum encontrar que as drogas levaram à loucura. E, durante muito tempo, pacientes viciados eram tratados como doentes mentais.<sup>128</sup>

O interesse de Elias por Taylor parece ser maior que simplesmente o carinho de líder por seu liderado. O comandante afaga o jovem com visível empolgação e pede que ele coloque a boca no cano da metralhadora, na já citada cena com alegoria fálica. Taylor não apenas obedece, como parece bastante satisfeito com o resultado. As drogas servem como um alívio em meio ao caos. Ajudam a esquecer. “*Meu pescoço não dói mais*”, diz Taylor.

Estar drogado é um estado de alteração mental que, teoricamente, não combina com militares de elite, treinados para atuar sob condições de intensa pressão. Usar alucinógenos, em *Platoon*, como de resto na própria guerra, parece um recado claro que condena o perfeccionismo e abraça a humanidade no seu escapismo. Drogar-se é sair do Vietnã mesmo estando preso fisicamente ali. É o rito de passagem do jovem Taylor, que cortejado pelo seu líder e acolhido pelos

---

<sup>128</sup> Mais informações em MARQUES, Elisa Paula. **A loucura engarrafada**: relações alcoolismo-loucura em Florianópolis na décadas de 1930 a 1960. Florianópolis, SC, 2007. 1 v. Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal de Santa Catarina, Centro de Filosofia e Ciências Humanas. Programa de Pós-graduação em História; e MELO, Marcos Costa. **Op. Cit.**, 2002.

outros soldados, fuma sem se preocupar com as conseqüências, renegando, nem que fosse por momentos, à razão que lhe era tão cara.

### **3.1.3. Loucura e crucificação: surto coletivo, a morte de Elias e o retorno para casa**

*Platoon* tem duas seqüências de alto teor dramático, em seu terceiro ato, que são o ponto alto do filme. A primeira delas é o ataque a uma aldeia, sob a justificativa de procurar armas dos vietcongues. No entanto, a invasão é motivada pela morte de um dos soldados estadunidenses que, além de morto, fora colocado na beira do rio, pendurado a uma árvore, em exposição visivelmente provocativa.

Os soldados se revoltam com a cena, mas principalmente Barnes. O sargento encarnou para si a repulsa e o ódio e, na atitude intempestiva de invadir a aldeia – “*de mil anos*”, segundo Taylor – e arrasar com o que encontrasse pela frente, foi admirado por todos. Barnes canalizou o desejo de vingança de seus soldados e “*naquele dia o adoramos*”, chega a comentar Taylor.

A reação dos soldados só pode ser compreendida – e não justificada – à luz do contexto de uma guerra travada a milhares de quilômetros de casa, sob intensa pressão, em condições precárias de sobrevivência. A visão de um companheiro morto e, mais do que isso, exposto, era a própria banalização da morte e significava um recado direto que aquilo podia acontecer a qualquer um deles. Daí a revolta coletiva e a falsa sensação de que arrasando com uma aldeia cheia de idosos, mulheres e crianças, restabeleceriam a supremacia ianque. A recíproca, obviamente, não é verdadeira, ou seja, vietcongues eliminados como moscas, pouco importando ou não a maneira como isso acontecia ou se deixavam ou não familiares, era algo que comovia uns poucos inimigos.

Temos, no quadro de invasão a aldeia, por assim dizer, um surto coletivo. Um bom exemplo do cruzamento da fronteira entre a sanidade e a loucura, na qual o desejo de vingança cega qualquer tipo de razoabilidade.

Taylor, mesmo ele, perde o controle diante da situação. Tira algumas pessoas de um esconderijo e está visivelmente alterado. “*Calma, eles estão assustados*”, diz um soldado que lhe acompanha. “*E eu estou como?!*”, ele responde. Aos gritos de “*filhos da puta*”, ele

puxa um a um os refugiados. Submetido a uma experiência de estresse traumático, ele momentaneamente surta. A inocência do “idealista” tinha ido embora.

Tortura psicologicamente um jovem deficiente mental, atirando perto de seus pés, fazendo-o “dançar”. A mãe do rapaz, ao seu lado, tenta, inutilmente, por fim à humilhação. Os próprios colegas parecem não reconhecer Taylor. Aquele tipo de atitude seria esperada de alguém como Barnes ou Bunny, não dele. Por fim, Taylor parece dar-se conta de seu súbito ataque, hesita e para. Bunny, por sua vez, que até então apenas assistia a cena, toma o controle da situação e investe contra o jovem deficiente. Num ato explosivo de barbárie, esmaga a cabeça do jovem com a própria arma. “*Viu a cabeça se esfacelar, cara?*”, pergunta aos demais, como que admirando a própria realização. “*Nunca vi miolos assim*”. A mãe do rapaz cai estatelada, sem dizer uma palavra, em estado de choque. Prosseguindo em sua loucura, Bunny imagina que ela é a comandante de toda a operação, seja ela qual for e também a ameaça. Seu crime é tão chocante, que até mesmo os seus colegas se assustam.

Enquanto isso, do lado de fora, a barbárie continua. Barnes encontra armas e acusa os camponeses de estarem protegendo os vietcongues. A mulher do líder camponês alega, para se defender, que eles não são ninguém, que apenas trabalham para se sustentar. Em vão, seu marido tenta acalmá-la. Barnes, com a metralhadora, dispara contra a cabeça da mulher. As crianças começam a chorar.

Códigos morais e de ética, em momentos assim, tornam-se peças de ficção. Um massacre de centenas de pessoas, em meio a um combate, transforma-se numa estatística de guerra. Uma única morte, com a vítima indefesa, é um assassinato. Assim tentam proceder os oficiais, passando a mesma prerrogativa a seus soldados. Tudo muito tênue, frágil demais do ponto de vista humanitário. No fundo, uma auto-justificativa moral para que à noite possam deitar a cabeça sobre os travesseiros e dormir com a sensação do dever cumprido.

Para Barnes, no entanto, essa justificativa quase filosófica dos atos de guerra não tinha qualquer sentido. Ele era a ordem, a lei, o juiz e o executor. Os burocratas não estavam na linha de frente da batalha como ele e o inimigo era o inimigo e pronto. O exemplo que Barnes passava a seus comandados não era aquele esperado de um oficial, mas homens como ele também eram úteis ao sistema, pois se prestavam a

atos que outros não teriam condições de praticar pessoalmente, mas que tinham plena habilidade em justificar.

Entre os soldados, os olhares alternam-se entre a reprovação e a satisfação. Ao mesmo tempo que a figura do sargento assassinando uma mulher indefesa e ameaçando crianças soava repulsiva, também era vista como um ato de heroísmo e coragem, com indisfarçável orgulho por parte de alguns.



**Figura 16 – Barnes e a criança – uma cena que correu o mundo e é muito lembrada quando se fala em Platoon. O tresloucado sargento estadunidense que, absolutamente fora de controle, está prestes a estourar a cabeça da pequena criança que, desesperada, chora a morte recente do pai e a aparentemente iminente sua.**

A criança chora desesperada aos pés da mãe morta, enquanto o pai, impotente, continua a negar que é vietcongue. Barnes coloca a arma na cabeça da criança. Numa das imagens mais reproduzidas do filme ao longo os anos, ele dá uma gravata na menina e parece mesmo disposto a atirar. É o gigante estadunidense ameaçando o pequeno país asiático. Nesse momento, Elias chega e os dois se atracam. “*Não somos um pelotão de fuzilamento*”, grita ele.

Os dois brigam, recebendo gritos de incentivo de parte a parte, até o momento que são separados. “*Por que não fez nada, tenente?!*”, indaga Elias ao vacilante Wolfe, que assistira a tudo sem interferir. O tenente, que visivelmente parece temer Barnes, sobe o tom, tentando posar confortavelmente como se nada de errado tivesse ocorrido. O tenente, aqui, pode ser entendido como uma representação da própria parcela dos Estados Unidos consciente do absurdo da guerra, mas

condescendente diante das circunstâncias e justificativas. Alguém que vê o errado, mas que não faz nada para resolver.



**Figura 17 – Incêndio na vila – após invadirem a aldeia em busca dos inimigos e, em meio a esse violento episódio, testemunharmos assassinato e estupro, os militares estadunidenses deixam o lugar, mas antes, sob as ordens de Barnes, incendeiam tudo. A cena mostra o lugar queimando ao fundo, enquanto soldados fortemente armados conduz uma pequena multidão que não tem mais onde ficar. O capacete verde do exército está em oposição ao chapéu de “plantador de arroz” dos vietnamitas.**

Toda a aldeia é queimada e seus moradores levados sob custódia. Taylor ainda tem tempo de interromper um estupro que está em curso promovido por Bunny e outros três homens. *“Ela é só uma porra de uma vietnamita, cara”*, diz um dos soldados. *“Ela é um ser*

*humano!*”, grita Taylor, enfurecido, que parece, finalmente, ter recobrado a razão. “Você não faz parte do Vietnã, não é o seu lugar”, diz um dos homens. A ponta de sanidade demonstrada por Taylor, o resto de humanidade que ainda existe nele, que o faz interromper a violência sexual de cinco homens contra duas adolescentes, é encarada como um atestado de não pertencimento. Esta é, aliás, a segunda vez que isso é dito a Taylor, porém em circunstâncias diferentes: a primeira por largar a faculdade e se alistar; a segunda por interromper um estupro. O que seria não pertencer ao Vietnã? Seria não compactuar de toda e qualquer atitude repugnante apenas por se estar lá?

A outra seqüência é aquela que mostra a morte do sargento Elias. Após o episódio da aldeia, a rivalidade com Barnes só aumentou. Enquanto isso, os confrontos com os vietcongues também se intensificam. “*Já maltratamos tanto outros povos que agora chegou a nossa vez*”, diz Elias a Taylor, explicando porque acredita que os EUA perderão a guerra.

Taylor também parece sentir que sua capacidade de autocontrole é cada vez mais vacilante. “*Dia após dia me esforço para manter não só minha resistência, mas também minha sanidade. Tudo fica obscuro. Não sei mais o que é certo ou errado. A moral dos homens está baixa. Uma guerra civil no pelotão. Metade dos homens apóia Elias, e a outra, Barnes.*”

A decadência física, moral e mental de Taylor é a própria representação dos Estados Unidos diante da Guerra do Vietnã: uma chegada triunfante, animada por êxitos anteriores e um discurso otimista de se estar fazendo o melhor. Aos poucos, a excitação foi dando lugar a realidade e as certezas se transformaram em dúvidas. Por fim, a única motivação era se manter vivo e o desejo maior era apenas voltar são e salvo para casa. Assim era Taylor. Assim foram os Estados Unidos.

A representação da história individual é símbolo da experiência coletiva e, por se ver identificada, a platéia reage. A história de Taylor no Vietnã, que foi, em certa medida, a história de Oliver Stone, foi também a história de milhares de outros jovens e é dessa trama com problemas focalizados no calouro que a audiência se impacta, na medida que o distante ganha nome e rosto. O “realismo” está no privado.

The significance of the idea of “realism” in these films is not in the act of replication but in the connection of the authentic with that which draws us close to the individual. What then seems paradoxical, but that I want to argue is at the heart of the memorializing process, is that the realism of the personal memoir is not accepted by the audience as idiosyncratic, as one grunt’s view of the war, but accepted as universal, the typical grunt’s experience. The single man, in being made to stand for all others, becomes symbolic. And these two combat memoirs come to stand in the public mind for the experience of Vietnam itself.<sup>129</sup>

Antes, porém, de completar seu arco dramático, Taylor ainda passou pela provação da morte de Elias. Vítimas de uma emboscada, os pelotões se separaram e, na fuga, Barnes faz uma manobra para deixar Elias isolado, sem cobertura, à mercê dos vietcongues. Ele tenta fugir, consegue matar alguns, até que se depara com o próprio Barnes no meio da floresta. Confiante em encontrar um rosto conhecido, Elias baixa a guarda e é nesse momento que Barnes atira nele. Taylor desconfia do que aconteceu, mas, hesitante, resolve acompanhar Barnes e os demais na fuga.

---

<sup>129</sup> KINNEY, Judy Lee. Gardens of Stone, Platoon, and Hamburger Hill. In: ANDEREGG, Michael (org). *Inventing Vietnam: The war in film and television*. Philadelphia: Temple University, 1991.p. 160.



**Figura 18 – A morte de Elias – outra imagem bastante famosa do filme, representa o momento no qual o sargento Elias, que simboliza uma certa humanidade e “bondade” no coração do exército, é morto após violenta perseguição, na qual fora abandonado momentos antes por Barnes. A encenação de sua morte tem um tom relativamente teatral e Elias sucumbe em posição de crucificação, braços erguidos aos céus, como a buscar socorro, refúgio ou mesmo perdão.**

Uma vez no helicóptero, todos percebem uma intensa movimentação em terra. Elias está correndo, sinalizando ao helicóptero que venha socorrê-lo. Dezenas de vietcongues estão em seu encalço e o sargento, sem forças para se defender, pois já estava debilitado pelos tiros de Barnes, é assassinado. Elias cai diante do helicóptero, da vista de todos, com as mãos erguidas ao céu, como que pedindo clemência, numa posição bíblica. Era a crucificação do “bem” e a vitória da ignorância.

A morte de Elias representou, para Taylor, o cruzamento de uma fronteira imaginária, que sempre esteve presente em seus pensamentos, que colocava o mundo como “bons” e “maus” e tinha esperança – ou, mais do que isso, uma certeza – na vitória dos primeiros. A partir do momento que perdeu seu amigo e se deu conta que Barnes o havia assassinado, o jovem Taylor passou por aquele que, podemos dizer, foi seu segundo ritual de passagem, após a

experimentação de drogas no acampamento: a coragem de matar friamente.

Emboscados por uma grande ofensiva vietcongue, Taylor, Barnes e todos os demais soldados lutam pela sobrevivência. Dezenas de estadunidenses morrem. A vantagem do inimigo é evidente e eles só são parados com um ataque aéreo, que devasta o exército contrário, mas também atinge muitos dos próprios “mocinhos”. Taylor e Barnes ficam próximos e o ataque, inadvertidamente, salva Taylor no momento que ele ia ser morto por Barnes. Quando acordam, as posições se invertem e é o jovem soldado que tem o sargento na mira da metralhadora. Acreditando que Taylor não terá coragem de disparar, Barnes chega a provocá-lo, pedindo que atire nele. Pede duas vezes e não chega a completar a terceira: Taylor dispara e o mata.



**Figura19 – a “loucura” de Taylor – esta imagem é a representação final do arco dramático que percorre Taylor, do jovem ingênuo e cheio de objetivos ao militar que sucumbe à loucura da guerra e toma decisões extremas que nunca imaginou possíveis. Sujo, coberto de sangue, empunhando uma metralhadora como tábuas de salvação.**

Está completo o arco dramático do personagem. Taylor chega como um jovem ingênuo, cresce como soldado de guerra, trava uma luta diária com a própria consciência em busca de sanidade e termina, por fim, tirando a vida de outro homem de maneira calculada, fria e sem remorso. Ainda que este homem fosse o sargento Barnes, a atitude em si é que é o significativo, pois representa que os limites de Taylor foram ultrapassados e ele se transformou no louco que antes condenava. Independentemente de estar morto, Barnes havia vencido.

Nesse sentido, o desfecho de *Platoon* é semelhante a conclusão da primeira parte de *Nascido para Matar*, abordado no capítulo anterior. Assim como Gomer Pyle, Taylor também foi massacrado pelo sistema e perdeu o controle no final, descontando suas frustrações no oficial superior, ou, alegoricamente, no próprio país que o recrutou a custo de uma história rica em falsos detalhes.

A diferença entre os dois personagens é que Gomer Pyle se suicidou em seguida, pois sua loucura se completou com a própria partida, incapaz que estava de continuar neste mundo, seguindo suas convenções. No caso de Taylor, assassinar seu superior foi o equivalente a um ato de libertação e conseqüente renovação. Ele não ficou traumatizado, pelo contrário, ficou aliviado. Não por acaso o filme se encerra com ele dentro do helicóptero, sendo conduzido para o hospital, de onde receberia a liberação para voltar à América, divagando sobre a guerra e o que estava por vir.

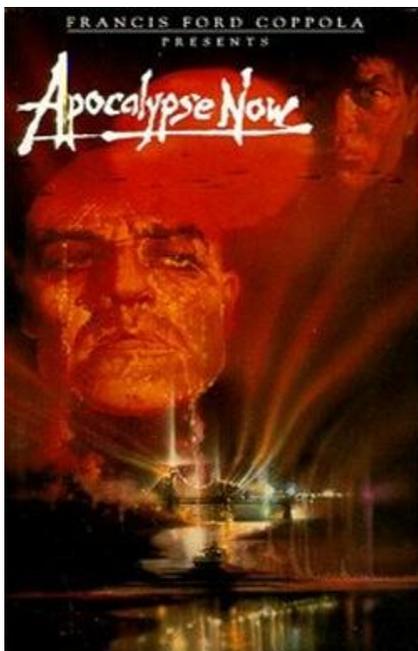
### 3.2. “Que rei sou eu?”: a loucura como fortaleza em **Apocalypse Now**

*Acho que a claridade e o espaço do Vietnã realmente o deixaram louco.*

General Corman, explicando sua visão para a loucura do Coronel Kurtz, em **Apocalypse Now**.

*Apocalypse Now* é um filme cujas histórias de bastidores são tão ou mais conhecidas e comentadas que os méritos desta importante adaptação cinematográfica das obras de Joseph Conrad (No Coração das Trevas) e T.S.Eliot (The Hollow Men). Inicialmente previsto para durar cerca de seis semanas, a produção se arrastou por mais de um ano, envolta nos mais diversos tipos de problemas.

Segundo o site IMDB, o projeto já se iniciou envolvido em resistência, pois Francis Ford Coppola levou quase dez anos – e precisou do sucesso de *O Poderoso Chefão* – para conseguir autorização e financiamento para gravar o filme. Depois disto, veio a tensa negociação com Marlon Brando para que este representasse o coronel Kurtz. O astro só aceitou com a condição de aparecer em meio a sombras, disfarçando seus quase 40 quilos de sobrepeso.



**Figura 20 – Cartaz de Apocalypse Now – todos os “protagonistas” do filme estão representados neste cartaz: em primeiro plano, o coronel Kurtz, um pouco mais acima, Willard, como que uma sombra que surge no horizonte e o ameaça. Ainda vemos o rio e o barco, indispensáveis em toda a trajetória que leva Willard ao encontro com Kurtz. A beleza do cartaz ainda se completa com a figura da ponte iluminada, a última estação antes da chegada ao Camboja. Iluminada sob a figura de Kurtz e oferecendo o caminho e a localização ao barco, que sai da escuridão rumando em direção a luz.**

As Filipinas foram o palco das filmagens e lá Coppola conviveu com um atraso impensável no cronograma, fruto, entre outras coisas, da destruição completa do set por um furacão, do ataque cardíaco de seu protagonista, Martin Sheen, dos delírios e overdoses causadas por Dennis Hopper e do estouro do orçamento, o que obrigou o diretor a colocar seu próprio dinheiro como parte do investimento.

Luiz Carlos Merten<sup>130</sup> chama a atenção para o livro “Anarquia Sexual”, de Elaine Showalter, que descreve uma visão de como esse processo se deu.

Sempre me impressionou muito a análise que Elaine Showalter faz da filmagem de ‘Apocalypse Now’ nas Filipinas, em seu livro ‘Anarquia Sexual’. Na época, o país vivia sob a ditadura de Ferdinand Marcos, a quem Coppola bajulou para ter a liberdade de movimentação que queria. Elaine faz um relato sinistro do set. Relata casos de abusos sexuais de crianças por parte da equipe – homossexualismo e bissexualidade rolariam soltos – e fala que foi criada uma linha de tráfico para atender aos milhares de técnicos e figurantes. O tráfico se consolidou depois – é muito interessante conversar com um diretor como Brillante Mendoza para ver o que restou da experiência no imaginário de um cineasta filipino.

Conta-se ainda que Coppola teria ameaçado várias vezes se suicidar durante as filmagens e o making of dessa verdadeira odisséia foi gravado por sua esposa e deu origem ao documentário *Francis Ford Coppola: o apocalipse de um cineasta*.

### 3.2.1. Mapeando a loucura

Um quarto de hotel com garrafas de uísque vazias e bitucas de cigarro pelo chão. Roupas largadas a esmo e um homem de aparência desolada, desorientado no tempo e no espaço, “descobre” que ainda está em Saigon. Chora, após praticar exercícios descoordenados de karatê e quebrar um espelho. E se lamenta: “Cada minuto que fico nesse quarto, fico mais fraco. E cada minuto que um vietcongue fica na floresta, fica mais forte”.

É assim o início de *Apocalypse Now*, que nos mostra o capitão Willard num visível quadro de tristeza profunda e melancolia. Na depressão de seu quarto, o militar divaga, em vão, buscando sentido

---

<sup>130</sup> MERTEN, Luiz Carlos. **30 anos esta noite**. Disponível em: <http://blogs.estadao.com.br/luiz-carlos-merten/30-anos-esta-noite/>. Acesso em 19 ago 2009.

para a sua e as demais existências. Aliás, este é o fio condutor de todo o filme, ou seja, uma profunda busca pelo autoconhecimento, os sentidos individual e coletivo, além dos limites da loucura e da sanidade humanas.

O filme inteiro é uma jornada na qual Willard procura entender como Kurtz, um dos melhores soldados do Exército, penetrou na realidade da guerra com tamanha profundidade que não conseguiria ver mais nada sem ser envolvido pela loucura e pelo desespero.<sup>131</sup>

Willard é, por assim dizer, o “herói” de *Apocalypse*, pois o filme, a rigor, não tem um protagonista de inquestionáveis valores e bravura, tão caros ao cinema hollywoodiano. O capitão é um homem que, como tantos outros personagens dos filmes da Guerra do Vietnã, questiona-se sobre seu papel no conflito e, ao longo da projeção, leva essas ponderações aos limiares da razão. Este é o homem que é convocado pelos militares para uma missão secreta: encontrar e eliminar o coronel Walter Kurtz, que se refugiara nas selvas distantes do Camboja e lá criara uma espécie de nova sociedade, gerindo uma verdadeira cidade incrustada dentro de uma fortaleza que reunia, entre outros grupos, nativos e ex-soldados. Willard era o escolhido pelo exército para fazer Kurtz parar de brincar de rei.

Os discursos do general Corman e do coronel Lucas, a fim de convencer Willard da importância de sua missão são contundentes e, até certo ponto, cínicos, pois simplesmente ignoram que a causa da “loucura” do coronel Kurtz tem sua origem justamente no sistema que eles protegem.

*“Walt Kurtz era um dos oficiais mais exemplares que esse país já produziu. Ele era brilhante. Ele era exemplar de todas as formas. Ele era um bom homem, também. Um homem humanitário. Um*

---

<sup>131</sup> EBERT, Roger. *A Magia do Cinema: os 100 melhores filmes de todos os tempos*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2004. p.52

*homem com esperteza e amor. Ele entrou para as Forças Especiais e, depois disso, suas idéias, métodos, se tornaram irracionais.”*

*“Mas lá fora, com aqueles nativos, deve ser uma tentativa ser Deus”.*

*“Porque existe um conflito em cada coração humano, entre o racional e o irracional, entre o bem e o mal. E o bem nem sempre triunfa”.*

*“Todos temos um ponto fraco. Kurtz alcançou o dele e, obviamente, enlouqueceu”.*

Existem vários elementos presentes nos discursos dos militares que servem recorrentemente para se pretender justificar a loucura. Idéias e métodos “irracionais” são identificados a partir do momento que vão de encontro ao estabelecimento vigente de normas e hierarquias. Se alguém como Kurtz sai da linha reta do comportamento esperado de um militar e se embrenha em curvas perigosas da psique humana, o novo, o diferente, o fora dos padrões, invariavelmente será entendido como uma perda da razão e um avanço de loucura.

Relacionar o indecifrável comportamento de Kurtz a uma associação religiosa também é outro fator comum de ponderação sobre os mistérios da mente humana. Acreditar ser um Deus – ou falar com Ele – são sintomas muito comuns relatados em prontuários e diagnósticos de quem é tachado como doente mental.

Há, também, um apelo ao discurso dicotômico e reducionista do bem contra o mal, que parece tão caro às justificativas não só da loucura, mas também da guerra em si, como política de governo e instrumento de dominação. “Na batalha entre o racional e o irracional”, segundo o general Corman, a perda de Kurtz é a prova de que o bem nem sempre vence. O bem, claro, é o discurso seguido por eles. Sendo assim, não há dúvidas, para seus ex-colegas de exército, que o coronel Kurtz foi vencido pelo ponto fraco. E, na medida que suas atitudes não estão mais de acordo com o esperado e com o que ele próprio – Kurtz – já mostrara como serviço, a explicação e a conclusão mais simples é: *“ele enlouqueceu”*.

Ouvindo todas as justificativas, enquanto divide a mesa com os comandantes, Willard, o escolhido a dedo para tarefa tão inglória, questiona-se interiormente, sem que seus superiores possam ouvi-los,

confidenciando apenas ao público, com a perplexidade dos que têm o raciocínio embaraçado pelas artimanhas: “*O que você diz quando assassinos acusam o assassino?*”

### 3.2.2. Nas ondas da guerra

*Apocalypse Now* é, de certa forma, um *road movie* ou, no caso, seria um “*river*” *movie*, já que sua história tem como um dos protagonistas o próprio rio que Willard e seus companheiros cruzam, com destino ao Camboja. À medida que avançam rio acima, avançam também no desespero, na angústia e, para muitos deles, na morte. As paradas que eles realizam ao longo do caminho são intensos exercícios de social complexidade, nas quais lidam com outros militares que parecem sofrer da mesma loucura da qual acusam Kurtz, coelhinhas da Playboy fazendo shows de dança no meio de bases militares na selva ou ainda com a ferocidade dos nativos às margens, que os atacam com relativa frequência.

Alguns momentos dessa trajetória são emblemáticos. Como escreveu Ebert, “muitos filmes têm a felicidade de conter uma única grande seqüência. *Apocalypse Now* tem uma atrás da outra, conectadas pela jornada rio acima”.<sup>132</sup> Toda a viagem empreendida por Willard é uma imensa representação da loucura, pois nada em *Apocalypse Now* está dentro dos padrões ditos “normais”. Uma extensa galeria de personagens nos é apresentada e alguns são tão surreais que suas funções não são outras que não realçar, ainda mais, as cores alucinantes da guerra.

Uma destas figuras é o tenente-coronel Kilgore, interpretado por Robert Duvall. Comandante da primeira base que Willard e os soldados param em busca de informações, Kilgore entra em cena de maneira inusitada, distribuindo “cartas da morte” sobre os seus inimigos mortos.

Falando apressadamente, de expressão confiante e andar altivo, camiseta apertada, óculos escuros e chapéu que lembrava um cowboy, o coronel é prontamente identificado como o “macho-alfa” da espécie, o sujeito que dita o ritmo do lugar e é adorado por homens e desejado pelas mulheres. A seqüência inicial também serve para marcar

---

<sup>132</sup> EBERT, Roger. Op. Cit. p.55

um perfil psicológico do coronel, como um homem de valores morais e éticos muito próprios e que só fazem sentido em sua própria lógica e para alguns de seus comandados. Para Willard e seus homens, mesmo acostumados a todo tipo de esquisitices na guerra, Kilgore soa como algo fora dos padrões.

Como forma de acentuar o caráter *non sense* do comandante, vemos Kilgore “defender” um vietcongue que agoniza no chão, muito ferido, dos soldados estadunidenses, que parecem se divertir com o sofrimento do homem. Kilgore empurra um de seus homens e oferece água ao moribundo. E se justifica, dizendo que “*Qualquer homem corajoso o suficiente para lutar com suas tripas aparecendo merece beber água do meu cantil*”.

Entretanto, neste momento, ainda antes que o homem tenha provado da água, um dos soldados chama a atenção de Kilgore para o fato de um conhecido surfista fazer parte da equipe de Willard. Sem demonstrar o mínimo remorso, ele vira as costas para o homem que agoniza no chão, que até um segundo atrás era o combatente que merecia respeito. Em vão, o vietcongue ainda tenta alcançar a água, enquanto Kilgore lhe dá as costas e vai conhecer seu mais novo amigo.

O coronel Bill Kilgore se derrete para o surfista. Dispensa as formalidades do respeito e engata com ele um papo sobre as melhores ondas, enquanto os demais soldados tentam se proteger em meio às explosões que sacodem o acampamento. Kilgore é o único que não move um músculo em relação ao barulho e ao perigo. A cena e o coronel são surreais.

Surreal, ainda mais, no entanto, é o que vem a seguir. Talvez na sequência mais famosa de todo o filme, nós vemos o coronel comandar um ataque a uma praia vietnamita, ao som de “Cavalgada das Valquírias”, de Wagner, apenas para satisfazer seu desejo de surfar. Até então reticente em ajudar Willard, Kilgore muda de idéia – e não esconde sua revolta pela demora em ser informado – quando descobre que o ponto de ataque é uma praia com “ondas perfeitas”.

Enfrentando uma inesperada resistência, Kilgore solicita o apoio aéreo e uma dezena de helicópteros bombardeia o lugar. Assim como na cena que precede o ataque, o coronel também parece incólume às forças bélicas, caminhando tranquilamente em meio aos ataques, enquanto todos tentam se proteger de alguma maneira.



**Figura 21 – o ataque em nome do surf – antológica sequencia de Apocalypse Now, quando o coronel Kilgore ordena um ataque a uma praia para que ele e seus homens possam surfar. Este fragmento de imagem é emblemático, quando mostra quatro poderosas aeronaves bombardeando uma pequena vila que até parece inofensiva – e, talvez, o seja.**

Uma vietnamita joga uma granada dentro de um helicóptero e Kilgore diz “*selvagem*”, em atitude de autêntica indignação, mas que ao espectador soa como uma ironia nada sutil que o leva a confrontar de que lado estava a selvageria. Após os helicópteros despejarem bombas sobre o lugar, Kilgore, satisfeito com a empreitada, exprime aquela que é uma das frases mais famosas da história do cinema: “*adoro o cheiro de napalm pela manhã*”.

Aproveitando o caos que se instala, Willard e seus homens continuam sua jornada apressadamente, deixando para trás um celerado coronel, que ainda insistia no surf como prioridade. A chocante experiência leva Willard a, uma vez mais, refletir sobre a guerra e o

comportamento humano: *“Se era assim que Kilgore lutava esta guerra, eu começava a me perguntar o que eles tinham contra o Kurtz. Não era só insanidade e assassinato, disso havia de sobra para todos.”*

### 3.2.3. Até os confins do Camboja

O terceiro ato do filme é o complemento da viagem, o encontro da fortaleza de Kurtz e o encontro também de dois homens que são mais parecidos entre si do que a racionalidade que estabelece rótulos pode supor.

Willard inicia o filme como um homem destroçado física e emocionalmente num quarto de hotel, embriagado e aparentemente à beira da loucura e se transforma, ao longo da projeção, no sujeito que parece ser uma voz consciente, um resquício de sanidade e entendimento, em meio às desventuras da Guerra do Vietnã.

Isso é bastante significativo. O (anti)herói de *Apocalypse Now* é um militar frustrado com o passado, desapontado com o presente e sem esperanças com o futuro. Por outro lado, ele representa o último recurso de “civilidade” que visa eliminar o coronel Kurtz, esse sim totalmente “fora” dos padrões. Apesar disso, Willard foi escolhido justamente por possuir uma característica comum, ainda que negada, aos soldados numa guerra: ser descartável. No seu caso, especificamente, era um dispensável que reunia condições e qualificações para cumprir uma missão que, todos supunham, seria suicida.

O aguardado encontro entre Willard e Kurtz é ainda precedido de mais uma cena antológica. Ele e seus homens param um barco de agricultores e, fazendo uma revista, acabam matando todos, no momento que uma mulher se levanta para proteger um cesto, no qual estava apenas um cachorrinho.

A seqüência não é apenas um primor de realização do ponto de vista artístico e cinematográfico. Ela é também uma grande ode ao desespero e à estupidez humana. Os soldados estadunidenses empunhando gigantescas metralhadoras contra fragilizados camponeses, num barco rudimentar, é de um simbolismo arrebatador. Mais do que isso, os soldados, que deveriam representar a justiça, a liberdade e a democracia e, para discutirmos a saúde mental, a racionalidade e o limite das emoções, estão, entretanto, tão ou mais nervosos que os assustados vietnamitas. A combinação entre o desespero de quem é

abordado e o despreparo de quem aborda é a crônica de uma tragédia anunciada. No entanto, o espectador, mesmo que espere e tenha certeza do inevitável, não deixa de se impressionar com o torpe espetáculo de barbárie.

Após atirarem descontroladamente contra os ocupantes do barco, os estadunidenses verificam que um dos tripulantes, justamente a mulher que queria proteger o cão, ainda está viva. Hipocritamente, num desses absurdos que desafiam a razão, *Chefe*, o piloto do barco do exército, quer levá-la até um médico, o que, visivelmente, apenas ampliaria e prolongaria seu sofrimento. Willard, então, atira nela e ordena que sigam a viagem. O tiro encerra um evento desastroso e a cena ganha força quando percebemos os olhares de reprovação que *Chefe* e os demais soldados lançam a Willard, como se ele tivesse cometido algo espantosamente fora dos padrões, que tivesse cometido, *um assassinato*, pois, como já dissemos, os soldados não se reconheciam como tal.

Consciente de mais esse absurdo paradigma hipócrita, Willard filosofa sobre a consciência de quem luta na guerra e não quer se sentir culpado: *“Essa foi uma forma que encontramos de conviver com nós mesmos. Nós os cortaríamos ao meio com uma metralhadora e daríamos um band-aid”*.

*“Minha missão é chegar até o Camboja. Tem um coronel Green Beret que enlouqueceu. Eu devo matá-lo”*. É assim que Willard explica aos demais o verdadeiro motivo de sua missão, após insistentes apelos. Em tese, ele deveria ir sozinho até a fortaleza de Kurtz, no entanto, à medida que foram avançando pelo rio e encontrando os mais diferentes tipos de pessoas e obstáculos, os demais soldados foram seguindo na missão, mesmo que ela aparentasse ser, como de fato se consumou, sem volta.

Captain Willard's river journey is both external investigation of that culture and internal pursuit of his idealism. Willard is a hard-boiled detective hero who in the Vietnam setting becomes traumatized by the apparent decadence of his society and so searches for the grail of its lost purposeful idealism. Kurtz represents that

idealism and finally the horrific self-awareness of its hollowness.<sup>133</sup>

A saga até este encontro de Kurtz e Willard provoca uma transformação no grupo de soldados. A degradação psicológica dos soldados é visível durante toda a trajetória. Conforme sobem o rio, inversamente, descem seus limites do controle e suas percepções da realidade. Lance, o surfista que encantou o coronel Kilgore, talvez seja o mais afetado. Sua transformação psicológica é assombrosa, do jovem confiante a alguém que parece viver em seu próprio mundo.

O saldo da viagem de Willard é trágico: quase todos os seus companheiros morrem. Ele, porém, sobrevive, naquele que parece ser um capricho de Kurtz. Evidentemente, se o “rei da selva” o quisesse morto, isso teria acontecido logo em sua chegada, na impressionante cena da recepção, com dezenas de caiaques pintados de branco. Mas Kurtz não apenas não matou Willard, como ainda lhe tratou, tirando alguns sustos e safanões, com reverência e atenção. Mais do que isso: Kurtz viu no jovem militar alguém com quem conversar e expor sua incredulidade diante dos absurdos da guerra.

A sensação de Willard é, simultaneamente, de fascínio e aversão. Encontram ex-soldados, que se julgavam mortos, no exército do coronel. O clima é de um lugar perdido no tempo, que junta guerrilheiros e locais. Aparentemente, há unidade e, mesmo que o medo de Kurtz seja o fio condutor do comportamento local, as pessoas parecem, vá lá, “felizes”.

---

<sup>133</sup> HELLMANN, John. Vietnam and the Hollywood genre film. In: ANDEREGG, Michael (org.). *Inventing Vietnam: the war in the film and television*. Philadelphia: Temple University, 199. p.70



**Figura 22 – o mundo de Kurtz – um exércitos de soldados, postos de sentinelas, estátuas e até um corpo pendurado, que jaz diante de todos. O refúgio do coronel Kurtz é uma espécie de grande experiência alucinógena coletiva, na qual nativos da floresta convivem “pacificamente” com soldados desertores e todos acreditam na paz, enquanto se drogam em rituais e festas.**

A dinâmica do lugar e o caráter visionário de Kurtz é expressado pelo fotógrafo, interpretado por Dennis Hopper, do qual conta-se, nas lendas que ilustram o filme, que vivia drogado. O fotógrafo tem verdadeira fascinação por Kurtz e seu “amor” pelo coronel, assim como os demais que habitam o lugar, tem uma conotação messiânica, muito comum em manifestações de surto coletivo.

A fortaleza de Kurtz, num primeiro olhar, parece um paraíso perdido. Um dos lugares de Basaglia, o médico citado no primeiro capítulo desta tese, entusiasta da antipsiquiatria, no qual todos eram “livres”. Entretanto, não era bem assim. O lugar reproduzia

particularidades de uma organização militar tradicional. A intenção de um lugar de liberdade, no fundo, era pouco mais do que isso, apenas uma intenção.

Segundo Cooper, as famílias dos pacientes psiquiátricos, empregadores, clínicos gerais, funcionários das instituições psiquiátricas, polícia, magistrados, assistentes sociais, psiquiatras e enfermeiros podem ser muito sinceros e dedicados aos pacientes, mas desenvolvem uma violência sutil contra o objeto de seus cuidados. As boas intenções e todas as pompas de responsabilidade encobrem uma realidade humana cruel. Para Cooper, essa violência deve ser evidenciada como ação corrosiva da liberdade de uma pessoa sobre a liberdade de outra. Mesmo que não trate de agressão física, que também pode ocorrer, a ação livre de uma pessoa é capaz de destruir a liberdade de outra ou, ao menos, paralisá-la pela mitificação.<sup>134</sup>

*“Esse coronel é louco. Veja o que ele tem aqui, é uma maldita idolatria pagã”*, berra um dos soldados de Willard. Aliás, a palavra “louco” é repetida dezenas de vezes na reta final e parece ser a melhor maneira de definir a personalidade do coronel Kurtz. *“Tudo indicava que ele tinha enlouquecido”*, suspira Willard, enquanto é feito prisioneiro.

Os encontros entre Willard e Kurtz são marcados por uma compreensão mútua, ainda que não declarada, da derrocada humana e da conclusão que uma experiência traumática como a vivida no Vietnã, inevitavelmente, transforma a personalidade e, talvez, o caráter. E, mais do que isso, ela leva a “loucura”, mas não à loucura diagnosticada sob diferentes nomes, por psiquiatras treinados para isso, mas a loucura diante da compreensão, em cristalina e sã consciência, empírica, que o horror existe, você faz parte dele e não há praticamente nada a ser feito para mudar.

---

<sup>134</sup> COOPER, David. **Psiquiatria e Antipsiquiatria**. São Paulo: Perspectiva, 1967. p 35-6.



**Figura 23 – coronel Kurtz – a participação de Marlon Brando em Apocalypse Now, no papel do coronel Kurtz, é um dos grandes assuntos quando se fala nos bastidores do cinema, dada às suas exigências e a forma física surpreendente. De qualquer forma, o papel foi marcante para ele e para a audiência. Nessa imagem, Kurtz abre as portas da prisão onde mandara colocarem Willard. Em mais um plano que se repete em outras oportunidades do filme – e mesmo no cartaz – temos jogo entre o claro e o escuro e a figura de Kurtz sendo iluminada parcialmente. Filmá-lo com pouca luz foi uma exigência do ator, mas serviu também a propósitos dramáticos, quando, como nessa cena, representa Kurtz como que “abrindo a mente” de Willard e se mostrando como a “luz” do conhecimento.**

*“Disseram que você havia enlouquecido e que seus métodos eram irracionais”, diz Willard, tentando se aproximar e entender os aspectos que motivaram – ou justificaram – a guinada na vida do coronel. Ele, no entanto, define seu interlocutor como “um menino de recados enviado pelos quitandeiros para cobrar a conta”.*

O comportamento de Kurtz causa estranheza até em quem o tem como um mestre, como o fotógrafo. *“O cara tem clareza mental, mas sua alma enlouqueceu”.* De fato, o “louco” coronel, cujas atitudes saíram do lugar-comum esperado de um militar de alta patente, tem uma

clareza cristalina sobre a guerra, seus efeitos, a propaganda e a hipocrisia. Em conversa com Willard, chega a ler uma reportagem da revista *Time*, que fala dos avanços dos Estados Unidos no Vietnã. Ele ri e questiona esses “avanços”, os quais ele, no coração do conflito, não consegue perceber.

O clímax de *Apocalypse Now* é um confronto entre dois homens que ainda são separados por uma pequena trincheira psicológica e social. Kurtz é o homem que não liga mais para as convenções e vive de acordo como as próprias regras. É o seu próprio Deus e o líder de outros que também estão à margem da sociedade. Willard, por sua vez, apesar de também ser outro que nos é mostrado como alguém que está à margem do sistema, ainda vive um violento conflito interno entre o que ele vê e o que ele gostaria de ver. Apesar de, assim como Kurtz, questionar e não cansar de se surpreender com a “loucura” e a inutilidade da guerra, Willard ainda é um soldado que, em última instância, cumpre suas missões. E mais, precisa delas como seu norteador.

*Apocalypse Now* é um mergulho na irracionalidade e nos efeitos devastadores que situações limites levam o ser humano a cometer. Kurtz não se transformou num doente mental, ele despertou do sonho ou, talvez, mergulhou no pesadelo para não mais despertar.

É o melhor de todos os filmes a respeito do Vietnã, um dos maiores filmes de todos os tempos, pois ele supera os demais ao perscrutar o lado escuro da alma. Não é tanto por enfocar a guerra, mas o quanto ela desvenda verdades das quais nunca gostaríamos de tomar conhecimento. Não sei como poderia explicar a forma como os meus pensamentos desde Calcutá me prepararam para entender o horror que Kurtz encontra. Se tivermos sorte, passaremos nossa vida felizes num castelo de areia, sem nunca tomarmos consciência de quão perto estamos a beira do abismo. O que enlouquece Kurtz é a sua descoberta de tudo isso.<sup>135</sup>

---

<sup>135</sup> EBERT, R. Op. Cit. p.56.

A clareza no discurso de Kurtz faz o espectador pensar quem é o “louco” na história. O coronel gordo, que aparece nas sombras e comanda um exército no meio da selva tem, realmente, essa função: chamar a atenção para o cinismo da guerra. “*Você não tem o direito de me chamar de assassino, nem de me julgar*”, diz Kurtz”. E completa: “*É o julgar que nos derrota*”.



**Figura 24 – Willard e seu ato final – uma das últimas cenas de Willard em Apocalypse Now é esta reproduzida pela imagem acima. O personagem está perto de completar seu arco dramático: após “fugir” – no fundo, fora libertado – ele, após hesitar, resolve completar sua missão, que é matar Kurtz. A caracterização do personagem é de pintura de guerra, camuflagem que lhe permita chegar ao líder sem ser notado. A esta altura, Apocalypse Now já estabeleceu um padrão no qual é difícil acreditar na sanidade e na clareza de raciocínio de qualquer personagem. E é curioso como a transformação física de Willard como simbolismo de seu ápice é semelhante a de outro personagem, Taylor, em Patton, realizado anos depois, que é reforçado ainda mais pelo fato de Martin Sheen ser o pai de Charlie Sheen.**

*Apocalypse Now* foi lançado no final da década de 1970, fechando um período extremamente duro para a sociedade estadunidense, de revisionismo crítico sobre o Vietnã, tanto no cinema

quanto em outras manifestações artísticas e de intensa influência da psicanálise nos consultórios. O coronel Kurtz, personificado por um Marlon Brando bem acima do peso, o que é, de certa forma, bastante simbólico também, é a representação da loucura vencendo os limites do razoável.

Ao deixar que Willard fuja e retorne para assassiná-lo, Kurtz está encarando um rito de passagem e, conscientemente, deixando-se levar. Paralelo ao sacrifício de um boi pela multidão fervorosa, o coronel cai diante de Willard, sem esboçar muita reação. A morte significaria a libertação?

Morto por um ex-companheiro de exército, no meio da selva do Camboja, consciente de que viu e cometeu muitas atrocidades, mas que elas ainda eram uma pequena parte dentro de um contexto maior, Kurtz se despede balbuciando “*o horror, o horror...*”.

O filme é uma representação da loucura, do trauma, da imersão nos labirintos da mente. Uma representação que se faz crítica, e que politicamente o é, porém, em relação à saúde mental, peca, às vezes, ao reforçar estereótipos, como o soldado em depressão (Willard), o drogado (Lance) ou o coronel traumatizado (Kurtz).

## CAPÍTULO 4

### CONSTRUINDO “LOUCURAS”: OUTSIDERS DO PÓS-GUERRA

*“Sou descartável. É como se alguém te convidasse para uma festa, você não aparecesse e ninguém notasse”.*

Rambo

Neste capítulo, por fim, concentraremos nossa análise nos filmes que representam o retorno do soldado para casa. Na nossa trajetória da construção da loucura nos filmes da Guerra do Vietnã, podemos dizer que chegamos a estação final, o “depois”.

Vimos como os soldados se preparam para a guerra e como a experiência militar transforma suas vidas. Agora, analisaremos a reinserção do ex-combatente na sociedade e como é representada a doença mental nesses filmes. Quais os limites sociais que permitem o restabelecimento de quem foi como herói voltar e ocupar o mesmo espaço? O quão “louco” é considerado alguém que volta mudado da guerra, não só psicologicamente, mas fisicamente também?

Para entender um pouco melhor estas e outras questões, vamos nos debruçar especialmente sobre dois filmes: **Rambo** e **O Franco Atirador**.

**Rambo** é a famosa série de filmes estrelada por Sylvester Stallone, uma das campeãs de bilheteria nos anos 1980 e que elevou ainda mais o status de astro do ator, já baseado em outra franquia de sucesso: *Rocky*. A série é muito interessante quando observada a profunda alteração realizada do primeiro para o segundo filme.

**O Franco Atirador** é um filme de Michael Cimino, com Robert De Niro, sobre um grupo de amigos que também embarca para o Vietnã certos de que estão fazendo algo glorioso pelo país, até que se

confrontam com a realidade traumatizante do sombrio jogo conhecido como “roleta russa”.

#### 4.1 – No limite: a roleta russa de *O Franco Atirador*

“*Ganhamos, Mike?*”

Um amigo pergunta ao personagem de Robert De Niro, assim que o reencontra nos Estados Unidos

##### 4.1.2 Brincando de roleta russa

**O Franco Atirador** é um filme quase teatral do ponto de vista de sua estrutura narrativa. São três atos muito claros e bem definidos, que, apesar de contarem a mesma história, funcionam também quase como três obras distintas.

No primeiro ato, que ocupa mais de uma hora, nós vemos praticamente apenas a preparação e a posterior cerimônia de celebração do casamento de Steven, um dos três amigos que irá, logo em seguida, para o Vietnã, juntamente com Michael (Robert De Niro) e Nick (Christopher Walken).

Antes do casamento, na seqüência que abre o filme, temos um outro aspecto abordado, que mostra a saída dos operários da fábrica, despedindo-se dos amigos, antes de embarcarem para a guerra. A saída é animada, festiva e orgulhosa. “*Matem alguns por nós*”, pedem os amigos. Há um clima legítimo de efervescência quase juvenil, de confraria masculina que se estende até um bar, no qual todos bebem cerveja alegremente, enquanto jogam sinuca, provocam-se com brincadeiras e se abraçam como fraternos companheiros.

Passada esta etapa, como dissemos, o filme dedica uma hora à representação de um casamento, que serve para o espectador se ambientar e se familiarizar com os personagens, o que, evidentemente, tem um peso maior do ponto de vista da dramaturgia a partir do momento que a obra passar a representar o sofrimento dos protagonistas. Uma vez dada ao espectador a chance de “conhecer” e se “identificar” com os personagens, a sua resposta em relação ao que lhe for mostrado é

mais eficiente, pois os aspectos emocionais e subjetivos, que possuem muito peso na audiência, fortalecem-se.



**Figura 25 – Michael e Linda – a festa de casamento de Stevie é representada por quase uma hora na projeção. Michael ama Linda, que ama Nick e o sonho americano de um grupo de amigos é destruído quando vão para o Vietnã.**

No trecho dedicado à cerimônia do casamento, temos tudo que convém a uma celebração de verdade – e que reúna muita gente: brigas, discussões, abraços, choros, beijos, manifestações públicas de afeto e ciúmes. Todos estão felizes e os noivos acreditam, sinceramente, *que é para sempre*.

Em meio à festa, Mike e seus amigos encontram um boina verde sentado no bar, com cara de poucos amigos. Tentam, inutilmente, mostrarem-se amistosos e iniciar uma conversa, querendo saber detalhes do Vietnã e da vida militar. O boina verde não apenas não lhes dá atenção, como sua pouca fala é desmotivadora e desinteressada, além de se encerrar com uma ofensa de baixíssimo calão. Mike, o mais revoltado, tenta agredi-lo, mas é contido. “*É louco*”, tentam justificar a agressividade do militar, deixando o homem para trás.

Um soldado que os recebe mal e os manda “*se foderem*” é o prenúncio dos dias terríveis que se avizinham. Soa como uma metáfora

de como a guerra inútil não será um sopro de emoção, aventura e renovação na vida deles, mas sim um pesadelo do qual nem todos despertarão.

Ao som do piano, um corte abrupto e rápido nos transporta diretamente da festa de casamento para as selvas do Vietnã. Vemos os três amigos em meio a um violento bombardeio, tentando, desesperadamente, sobreviver. A intenção do diretor Michael Cimino, obviamente, é chocar o espectador, estratégia que se revela acertada, pois é praticamente impossível manter a indiferença diante da reviravolta na vida de Michael e seus dois amigos. Num instante, estão todos alegres, saindo da fábrica numa pequena cidade do interior dos Estados Unidos, saudados como “heróis” por “defenderem” o país, celebrando um casamento à base de muita comida, bebida e dança, e em seguida nada mais importa a não ser sobreviver.

Feitos prisioneiros, serão conduzidos à experiência que será definidora em suas vidas: a roleta-russa. O “jogo” consiste em colocar dois homens frente a frente e uma arma sem estar com o tambor totalmente carregado. O mais comum é que coloquem uma bala, porém, em situações diferenciadas, para aumentar o risco e o valor das apostas, colocam-se mais balas no tambor. Uma vez realizado este procedimento, os homens jogarão quantas rodadas forem necessárias, alternadamente, disparando contra a própria cabeça, até a hora em que um tombe.

Logicamente, não é um “esporte” dos mais confortáveis. O dano psicológico – sem contar o físico, claro, que pode ser fatal – possivelmente é irreparável. A tensão limite de ver a própria vida próxima do fim de maneira tão iminente, decidida praticamente ao acaso, tem o poder de corroer a sanidade como ácido corrói a pele. Passar por uma experiência dessas é o passaporte para sair dela diferente de como entrou, seja num caixão ou com as emoções completamente alteradas.

A roleta russa é uma metáfora no filme, como algo que está ao acaso, fora do controle. Os caçadores de cervos de uma pequena cidade do interior, que aparentemente tinham total controle sobre suas vidas, de repente, se vêem nas mãos do acaso. Essa é a tônica do filme não apenas para seu trio de protagonistas, mas extensivo aos demais personagens, ou seja, planos, elucubrações, grandes esquemas ou projeções, trazem uma sensação de segurança e controle sobre o destino que é isso mesmo,

apenas uma sensação, que pode, a qualquer momento, escapar daquela segura zona de conforto e alterar o destino para sempre.

Cada um tem uma personalidade diferente e reage também de maneira distinta, tanto em relação à situação de pressão quanto aos seus efeitos posteriores. No caso dos três amigos, tivemos, assim, comportamentos e conseqüências diferentes, mas um fio condutor comum: suas vidas não foram mais as mesmas.

O primeiro a ser submetido à tortura da roleta-russa foi Stevie. Justo ele, que momentos antes, estava na festa de seu casamento, apostando num futuro de sucesso e glória. Stevie, o mais jovem dos três amigos, é também o mais instável emocionalmente e o que aparenta estar mais apavorado com a situação. Sua contrapartida é Michael, que continua, no Vietnã, assumindo a liderança do grupo de forma natural, como já acontecia nos Estados Unidos.

Stevie hesita em atirar contra a própria cabeça, enquanto os vietcongues riem dele e dão tapas em seu rosto. Michael, do outro lado da mesa, procura incentivá-lo com gritos e ordena que ele dispare logo, pois sabe que, apesar do jogo bizarro, a única chance de sobreviverem e ganharem tempo para fugir, passa pela disputa da roleta russa. Do contrário, seriam mortos rapidamente ou deixados para agonizarem atrás das grades de bambu, em meio a lama, sujeira, ratos e outros obstáculos.

Após muita pressão, Stevie, finalmente, dispara, mas no momento fatal desvia levemente a própria cabeça para trás e não morre. Seus algozes sorriem e se divertem com a cena de pavor protagonizada pelo supostamente infalível soldado estadunidense. A crueldade da tortura escancara o drama pessoal da guerra. Isolado de seu grupo, não importa muito se um homem é do exército poderoso ou do que se defende no meio da selva, ele é um ser humano exposto em suas contradições, inseguranças e erros.

Ao contrário do que poderia supor, porém, Stevie não é morto, mas sim jogado num fosso, repleto de ratos. A situação é humilhante e absolutamente massacrante do ponto de vista psicológico. Stevie grita por Michael, como um filho que busca auxílio de seu pai.



**Figura 26– Nick e a primeira roleta russa – A opção por esta imagem é que ela representa o exato momento no qual Nick passa, pela primeira vez, pela experiência da roleta russa, que definirá não apenas o rumo de sua vida, mas que também marcará a de seus amigos e, por extensão, daqueles que ficaram nos Estados Unidos. Enquanto tem a arma apontada para a cabeça, à espera do disparo que pode ou não ser fatal, Nick ainda tem uma metralhadora contra suas costas, tornando impossível desistir do desafio. Ao contrário de Michael e Stevie, porém, em Nick a experiência da roleta russa revela-se uma viagem sem volta, não literalmente neste momento da imagem, algo que acontecerá posteriormente, mas simbolicamente sim.**

Michael, por sua vez, continua encarnando no Vietnã a figura de líder que já tinha nos Estados Unidos. Inacreditavelmente seguro diante de tanta pressão, ele é o único dos amigos a não desabar emocionalmente. Enquanto Stevie chora como uma criança, Nick também não parece dar mostras de ser capaz de suportar a nova provação. A sugestão de Michael para que joguem a roleta-russa um contra o outro (situação que se repetirá no futuro) não é bem assimilada por ele, que vê a morte como algo imediatamente inevitável.

A seqüência a que são submetidos à roleta-russa é bastante tensa, alterada, aos gritos, com muitos tapas na cara desferidos contra

Michael e Nick e uma intensa pressão física e psicológica sobre os soldados. Graças a Michael, que articula rapidamente uma estratégia de defesa e fuga, os dois conseguem escapar. Com muitas dificuldades, libertam Stevie. Entretanto, quando tentam escapar num helicóptero, Stevie cai novamente no rio e Michael pula para salvá-lo uma vez mais. Nick permanece na aeronave e, nesse momento, os amigos se separam para nunca mais se reunirem novamente.

#### **4.1.3. O estresse pós-traumático: morrendo na roleta-russa.**

O diretor Michael Cimino alegou, à época de seu lançamento, que o filme não era sobre o Vietnã, que era sobre conflitos e dramas de amigos e que esses dramas tinham sido causados pela guerra, ou seja, o país asiático era a causa, não o protagonista.

A representação do filme, como de boa parte dos filmes de guerra e, em particular, do Vietnã, no que tange à doença mental, é a do estresse pós-traumático.

O transtorno de estresse pós-traumático desenvolve-se após a exposição a um evento traumático que ultrapassa o limite da experiência humana usual. Dentre os exemplos de eventos traumáticos dessa natureza encontram-se: ter ameaçada a própria vida ou de uma pessoa próxima; ter sua casa destruída; ser vítima de estupro, tortura ou outra forma de violência grave; sofrer graves acidentes, vivenciar desastres naturais, ser aprisionado em campos de concentração, participar de combate militar, entre outros. O evento traumático é vivenciado com intenso medo ou horror, ou ainda, com a sensação de impotência.

Os sintomas do transtorno de estresse pós-traumático surgem semanas ou meses após o trauma e caracterizam-se pelo aspecto persistente ou crônico.

Entre os principais sintomas presentes no transtorno de estresse pós-traumático está a revivência da experiência traumática por meio de pensamentos intrusivos, pesadelos repetitivos ou flashbacks dissociativos (ou seja, o indivíduo se comporta como se o evento traumático estivesse acontecendo naquele momento). Sinais fisiológicos de ansiedade podem

ocorrer durante a revivência do trauma. Os pacientes apresentam uma persistente esquivia em relação a pensamentos, atividades ou situações relacionados ao trauma e tendem a se retrair socialmente. Muitas vezes, mostram-se apáticos e distantes afetivamente, exibindo uma incapacidade de sentir carinho ou demonstrar afeto às pessoas amadas. Sentimentos de um futuro abreviado – ou seja, não ter esperança de obter uma carreira profissional ou uma família – são comuns.<sup>136</sup>

O grande trauma vivido por esse grupo de amigos foi a experiência de serem feitos prisioneiros e passarem pela roleta russa. É interessante que esse momento chave do filme, que separa as duas partes – o casamento e a volta para casa - dura cerca de 20 minutos, o que é ínfimo se compararmos com mais de uma hora que é dedicada a apresentação, casamento e o “lirismo” da caçada aos cervos no meio da montanha.

Apesar de relativamente curta, a seqüência é forte o suficiente para marcar a memória do espectador e definir, claramente, seu peso dentro do destino dos personagens. Stevie fica paraplégico e volta aos Estados Unidos para ficar internado num hospital de veteranos de guerra. Assim como em outros filmes que representaram este ambiente, vemos dezenas de homens mutilados, dependendo de outras pessoas para tudo e questionando-se sobre seus próprios destinos.

---

<sup>136</sup> LANDEIRA-FERNANDEZ, J.; CHENIAUX, Elie. **Cinema e loucura: conhecendo os transtornos mentais através dos filmes**. Porto Alegre: Artmed, 2010. p.128



**Figura 27 – Michael e Stevie – já de volta aos Estados Unidos, os dois amigos se reencontram no hospital. Michael veste-se com o fardamento militar, fartamente condecorado pela passagem no Vietnã. Stevie está numa cadeira de rodas, fruto da queda do helicóptero enquanto escapavam da prisão na qual passaram pela experiência da roleta russa. Stevie evita a família, a recém esposa e o contato com os demais amigos. Refugia-se num hospital de veteranos, em meio a outros homens com diversos tipos de limitações físicas e mentais. Esta imagem é simbolicamente muito rica, a de um militar graduado que cumprimenta um jovem mutilado pela guerra, em posição inferior, “agradecendo” por sua participação no conflito.**

Internado ali, Stevie evita a família, evita a mulher com quem se casara pouco antes de ir ao Vietnã. Não quer voltar para casa. “*Não me encaixo*”, diz. “O isolamento pode ser um dos sintomas do

transtorno do estresse pós-traumático”.<sup>137</sup> Aliás, sobre ela, é chocante a transformação pela qual passa sua esposa, de quando a vemos no casamento e na sua reparação, quando Michael vai procurá-la, a fim de saber notícias de Stevie. Ela está deitada, a meia luz, fumando e não aparenta qualquer cuidado estético.

Michael, por sua vez, é o único que retorna em “boas” condições. Visivelmente não é o mesmo, física e psicologicamente, mas consegue manter vínculos sociais e se reintegrar, ainda que com dificuldades, à sociedade. Seu retorno é curioso, mesmo quando os amigos o recebem, pois parece que ele agora é um estranho, e não mais aquela pessoa com a qual eles se abraçavam e trocavam confidências até pouco tempo atrás.

A maneira que eles olham para Mike é diferente. Entretanto, o olhar que este lança sobre seus antigos convivas também se alterou. Isso fica mais destacado logo na chegada, quando uma grande festa é preparada para recebê-lo e o próprio Michael faz questão de ir direto para um hotel e somente no dia seguinte procurar Linda (Meryl Streep). Após a experiência no Vietnã, Michael se sente um *outsider* em sua própria terra.

Ele tem dificuldades de readaptação, como tem, também, outros personagens de filmes famosos sobre a Guerra do Vietnã, como Rambo ou Ron Kovic, de *Nascido em 4 de julho*. Está é uma representação predominante no cinema e na mídia, mas que pode não ser inteiramente verdadeira quando confrontada com a realidade, segundo Raymond Scorfield.<sup>138</sup> Segundo o autor, o número de veteranos que apresentam sintomas de transtorno pós traumático não é tão alto quanto se supõe.

No caso do protagonista de *O Franco Atirador*, apesar da dificuldade em se readaptar ao cotidiano do interior, Michael pode ser descrito como um sujeito que suportou bem as provações da guerra e manteve a sanidade nessa “fábrica” de construir loucos. O mesmo não vale, no entanto, para seu melhor amigo, Nick.

---

<sup>137</sup> LANDEIRA-FERNANDEZ, J.; CHENIAUX, Elie. **Op. Cit.**, p.129

<sup>138</sup> SCURFIELD, Raymond Monsour. *A Vietnam Trilogy: veterans and post traumatic stress: 1968, 1989, 2000*. New York: Algora Publishing, 2004. p. 2.

Nick foi o mais afetado dos três. Ainda que Stevie tenha ficado paraplégico, com uma seqüela física que lhe impunha limites e o tornava dependente de outras pessoas para as tarefas mais comuns do dia a dia, ele ainda tinha controle sobre suas faculdades mentais e tinha também a motivação de se tratar para voltar a andar. Nick, por sua vez, que se separara de Michael e Stevie no helicóptero, não foi morto pela bala da roleta russa na hora que era prisioneiro no Vietnã, mas o trauma que a experiência lhe causou, na verdade, já o “matou” de certa maneira, descolando-o da realidade e levando-o a um mundo paralelo, quase autista.

Nick jamais voltou aos Estados Unidos. Ficou no Vietnã, perambulando sem destino por bairros escuros e violentos. Deixou Linda para trás, a namoradina que tanto idolatrava e com a qual pensava em se casar. Ela, por sua vez, que já não tinha uma base familiar muito forte – no início do filme seu pai aparece bêbado e depois bate nela – também viu na partida dos rapazes as perdas de seus referenciais. Namorada de Stevie, ela era objeto da paixão de Michael. Se esse sentimento, antes da guerra, escondido pelas convenções, era reprimido, quando apenas Michael volta da guerra, é ela quem força a situação para se entregar a ele, que vive o conflito entre amá-la e respeitar a memória do amigo (ainda) vivo.

O trauma da guerra não alterou apenas o destino de Nick, Stevie e Michael. Não apenas “destruiu” o deles, se podemos colocar assim. Sua influência se estendeu a seus parentes e/ou amigos mais próximos e, num olhar mais distante, para toda a cidade. Mesmo Michael, que aparentemente se manteve *são*, não conseguiu voltar exatamente ao que era antes e, ao “brincar” de roleta russa com Stan, nós temos a representação de um momento que o trauma da guerra é trazido para o cotidiano da pequena cidade, cruzando uma certa fronteira não declarada que espera que os problemas de guerra fiquem na guerra.

Ao se dar conta que não poderá ter paz enquanto não reencontrar Nick, enquanto não descobrir o verdadeiro paradeiro do amigo e de levá-lo de volta ao convívio em solo estadunidense, Michael volta ao Vietnã em sua busca. Retornar ao local de guerra é o exercício de unir as pontas soltas do passado, sem as quais não poderia viver completamente o presente. Resgatar Nick seria como pagar uma espécie de dívida que se criou quando Michael saltou do helicóptero para salvar Stevie e nunca mais viu Nick.

As pessoas têm personalidades diferentes, construídas ao longo do tempo, marcada pelas influências das mais diversas características e, com isso, reagem de forma absolutamente distinta também às mesmas situações de pressão pela qual passam. Stevie refugiou-se num hospital entre pessoas em condições semelhantes a sua. Michael voltou a uma vida “quase normal”. Nick, entretanto, já dava os primeiros sinais da perda da sanidade ainda no hospital de Saigon, no qual foi atendido imediatamente após a fuga da selva.

Nessa ocasião, teve dificuldades para lembrar do próprio nome e não conseguiu recordar o dos pais. Até que ponto sua mente, pelo estresse, bloqueou o passado, como uma defesa ou por vergonha, é algo impossível de se precisar – e nem é nossa intenção. Mas o fato é que Nick sentiu mais os efeitos psicológicos da guerra e foi o mais afetado mentalmente pela roleta russa. Talvez toda a experiência que viveu tenha apenas permitido que se aflorasse um aspecto de sua personalidade que já podia ser percebido antes, porém, num curioso exercício de autodestruição, Nick passou a ganhar a vida jogando roleta-russa em eventos no submundo do Vietnã.

Sua capacidade de controlar o jogo e sobreviver lhe deu certa fama e, com isso, trouxe também dinheiro, parte o qual ele remetia, todos os meses, para Stevie, no hospital. Essa manifestação extremamente lúcida de repetir um padrão de comportamento, lembrando-se do amigo e procurando ampará-lo financeiramente, demonstra, inequivocamente, que a sanidade de Nick, ao menos em parte, está mantida.

Michael consegue reencontrá-lo justamente num desses eventos. Desespera-se ao ver o amigo naquela situação e tenta, em vão, levá-lo embora. Nick não está apenas diferente, está absorto, descolado da realidade. Ele parece – ou finge – não reconhecer Michael.

Como uma tentativa derradeira de estabelecer contato, Michael oferece muito dinheiro aos organizadores do evento e consegue entrar na disputa, justamente contra Nick. É o encerramento do arco dos dois personagens, como amigos na fábrica, apaixonados pela mesma mulher e prisioneiros de guerra. É o retorno a um passado recente, quando Michael propôs a Nick que jogassem a roleta-russa um contra o outro, como única forma de se salvarem. Ao insistir novamente nisso, sua esperança é que, uma vez mais, possam sair ilesos fisicamente.

Seus planos, no entanto, nessa oportunidade, frustram-se. Nick chega a reconhecer o amigo no meio da disputa. Ao invés de ir embora com ele, porém, vê-lo novamente é quase como juntar uma ponta solta de um quebra-cabeças que permite encerrar um etapa. Nick, na verdade, morrera no dia que fora torturado no acampamento vietnamita. Encarar Michael frente a frente foi apenas a oportunidade de se despedir. Ele poderia, perfeitamente, ter tentado voltar à cidade, a Linda, à fábrica, à vida. Mas, tudo isso perdera o sentido dentro de sua cabeça. Ali, agora, havia espaço só para a bala disparada do revólver. Não havia mais motivos para enganar a roleta russa.

Um comportamento como esse, no entanto, não é observado no transtorno do estresse pós-traumático. Poderia até ocorrer em um transtorno de estresse agudo, mesmo assim, somente nos minutos ou dias seguintes ao trauma. Não observamos em Nick qualquer sintoma de estresse pós-traumático, muito pelo contrário, ele participa de apostas nas quais se submete à “roleta russa”, reproduzindo, voluntariamente, o evento traumático pelo qual havia passado. Essa situação é justamente o oposto do que ocorre no transtorno de estresse pós-traumático, no qual qualquer elemento que traga consigo a lembrança do trauma é evitado.<sup>139</sup>

Nesse sentido, a experiência de Nick é “*o horror, o horror*”, de que fala o coronel Kurtz, em *Apocalypse Now*. E seus desfechos são, de certa forma, semelhantes. Tanto Willard para Kurtz, quanto Michael para Nick, representam a senha do fim do caminho, o encerramento de um ciclo. Representam a passagem e, por que não dizer, a libertação.

#### **4.2. A violência que define lugar na sociedade: os dois primeiros Rambo.**

*“Não queremos vadios como você na cidade”*

Xerife Teasle, ao abordar Rambo na rua.

---

<sup>139</sup> LANDEIRA-FERNANDEZ, J.; CHENIAUX, Elie. **Op. Cit.**, p.129

#### 4.2.1. Rambo volta para casa

Como última análise nesta tese nos debruçaremos sobre os dois primeiros filmes da série Rambo. Ícone dos anos 1980, o personagem representou uma espécie de vingança estadunidense, uma celebração à violência e ao machismo. O soldado que, sozinho, venceu uma guerra que o próprio exército não conseguiu. Transpirando testosterona pelos poros, Rambo, talvez, tenha sido o grande “machão” da década (rivalizando, principalmente, com os personagens de Arnold Schwarzenegger), a personificação do supersoldado, a máquina de guerra perfeita que encontra os soldados perdidos e cumpre muito mais do que sua missão.

Rambo é o mais famoso dos soldados de guerra solitários, ainda que a representação dos militares e seus conflitos no Vietnã, como já observamos, seja, prioritariamente, individual. “Not only Rambo and Chuck Norris go into the fight alone, but so too do Martin Sheen in *Apocalypse Now* (1979) and Robert De Niro in *The Deer Hunter*.”<sup>140</sup>

A lembrança mais forte que ficou no imaginário a respeito de Rambo foi essa, a produzida pelo segundo filme da série, lançado em 1985. Entretanto, três anos antes, o personagem foi representado no cinema pela primeira vez e de forma bastante distinta a exposta na continuação. Em **Rambo – Programado para Matar** (*First Blood*, no original), somos apresentados a um ex-soldado marcado pela guerra, sem amigos e sem rumo, que vagueia por uma pequena cidade do interior dos Estados Unidos e se envolve numa grande confusão após se desentender com um xerife local valentão.

---

<sup>140</sup> CAWLEY, Leo. The war about the war. In: DITTMAR, Linda. Op. Cit. p.71.



**Figura 28 – cartaz do primeiro Rambo – O “herói” em primeiro plano, com uma grande metralhadora e carregado de balas em volta do pescoço, representação que não chega a ocorrer no filme. Como plano de fundo, toda a movimentação que põe em curso a cidade na presença e na caçada a Rambo.**

O primeiro *Rambo* é um filme mais ambicioso do ponto de vista artístico, que tenta passar uma mensagem social e política sobre a volta do veterano de guerra aos Estados Unidos. É uma obra que, mesmo em meio às limitações de roteiro ou interpretações, marca sua posição com uma idéia até então inexplorada: a do soldado que “entra em guerra” dentro do próprio solo americano, oscilando da desejada reputação de “herói” para a de “vilão”, ou, mais ainda, avançando para a condição de “louco”, pois somente alguém fora de seu juízo normal, na visão de uma conservadora sociedade do interior, seria capaz de cometer seus atos.

John Rambo, do primeiro filme, é um sujeito que nos é apresentado como alguém que está buscando reencontrar um amigo dos tempos do exército. Chega a uma pequena casa, à beira de uma estrada,

com uma foto em mãos, que retrata um grupo de homens no Vietnã. É recebido com indiferença por uma mulher, que estende roupas num varal. Ela informa a Rambo que seu amigo morrerá há algum tempo, vitimado pelo câncer.

O veterano de guerra, então, saiu caminhando a esmo, sem destino. Perdido em sua única referência – que, descobriremos mais tarde, era também a última, já que todos os seus amigos da foto tinham morrido – Rambo chega a uma pequena cidadezinha do interior e depara-se com um xerife que, por trás de uma controlada amistosidade, não esconde sua repulsa por ele.

“*Sabe, com essa bandeira na jaqueta e esse seu jeito, parece que está procurando encrenca*”, diz o xerife. O “jeito” de Rambo era uma cara de poucos amigos, roupas velhas, cabelo desganhado, um certo ar de desleixo dentro dos padrões estéticos comuns. Nada, no entanto, por si só, que defina a personalidade ou caráter de alguém. Rambo é um elemento estranho naquela pequena cidade, quase como um pequeno inseto que pousa em seu braço e lhe chama a atenção. Uma vez afastado, às vezes até com indiferença, a vida segue seu curso normal.

“*Por que está me provocando? Eu não fiz nada*”, contesta Rambo. O tom monossilábico<sup>141</sup> do soldado não é capaz de esconder sua irritação. Talvez mais do que isso, a expressão de Rambo denota desapontamento. Ser confundido e/ou tratado como um “vagabundo” parecia ser uma experiência corriqueira desde que retornara aos Estados Unidos.

Teasle o conduz até a divisa da cidade, num dia de temperatura baixa e garoa fina, mas insistente. “*Corte o cabelo e tome um banho, facilitará as coisas*”, informa-lhe o xerife, reforçando a impressão inicial que tivera de Rambo. Cortar o cabelo, como discutimos na análise do filme *Nascido para Matar*, é mais que um simples ato de adequação estética, é também a marca do discurso da higienização e da padronização.

Infelizmente, para o xerife, Rambo não vai embora. Pelo contrário, ainda a tempo de ser notado pelo retrovisor do carro do

---

<sup>141</sup> O próprio Sylvester Stallone tem, reconhecidamente, problemas de dicção, causados por problemas na hora do parto. Essa característica, de certa forma, ajudou-o na caracterização de seus dois personagens mais famosos, Rambo e Rocky, pois contribuiu para reforçar as limitações em se expressar adequadamente dos dois personagens.

policial, ele ajeita a gola da criticada jaqueta para se proteger do frio e da chuva e retorna, lentamente, para a cidade da qual, segundos antes, fora expulso pelo representante máximo da lei.

Inconformado, o xerife Teasle dá meia volta e, desta vez, a aparente – e falsa – cordialidade é substituída pela rispidez e a confrontação. Bastam apenas alguns segundos para que a relação entre os dois desande de vez e o xerife leve Rambo preso por desacato a autoridade.

Uma vez na delegacia, Rambo é recebido com absolutos desprezo e deboche. “*Onde encontrou esse vagabundo?*”, pergunta um dos policiais ao xerife. O veterano de guerra é conduzido aos porões do lugar e resiste ao ser fichado. A animosidade, àquela altura, é mútua e, aos poucos, vamos observando que a resistência de Rambo é mais que uma questão de orgulho ou revolta por injustiça, é uma questão de cunho psicológico, pois a atitude dos policiais, o ambiente escuro, a pressão e a dinâmica dos acontecimentos reproduzem, em sua mente, lembranças de um Vietnã que ele gostaria de esquecer.

O ato, porém, que estabelece o confronto definitivo opondo de um lado Rambo e, de outro, os policiais da pequena cidade do interior, é a tortura a qual o veterano de guerra é submetido. Ele é despido e seu corpo cheio de cicatrizes choca o guarda mais novo. “*Quem se importa?*”, diz o mais velho. Em seguida, os policiais lhe dão um banho de água gelada com mangueira de alta pressão, aplicam-lhe uma gravata e ainda tentam lhe fazer a barba a todo custo, aproximando, perigosamente, a navalha do olho do soldado.



**Figura 29 – Rambo é torturado – o fortíssimo jato de água gelada é uma das torturas a qual os policiais submetem Rambo na delegacia.**

**Os maus tratos despertam no veterano do Vietnã as piores lembranças da guerra, que dão seqüência a uma série de acontecimentos desastrosos.**

*“Vocês não vêem que ele é doido?”*, protesta, novamente, Mitch, o guarda mais novo. Seus alertas, no entanto, não são ouvidos. Rambo continua sendo alvo da tortura policial, numa atitude que parece naturalizada. A indesejável sessão de violência física desperta nele sensações que lhe remetem diretamente à experiência vivida no Vietnã: uma vez mais, está sendo torturado física e psicologicamente, só que desta vez, em seu próprio país. Como um soldado treinado para reagir severamente em situações limites, Rambo dá uma resposta pesada: domina os policiais, devolve as agressões e escapa roubando uma moto, enquanto os transeuntes observam, atônitos, àquelas cenas tão diferentes do cotidiano.

#### 4.2.2 Num lugar qualquer

Rambo é um doente mental? Ele parece sofrer de algum distúrbio? Ele é “louco”, como ponderou o jovem policial Mitch? Não, não é o que parece. Rambo é uma representação anabolizada de um soldado que, em termos militares, não têm defeitos, mas que, em termos pessoais, padece da dificuldade de relacionamento e reinserção social.

Para Kellner, Rambo representa “um conjunto específico de imagens do poder masculino, da inocência e da força americana e do heroísmo do guerreiro, imagens que servem de veículos para as ideologias masculinista e patriótica que foram importantes durante a era Reagan.”<sup>142</sup>

Tímido e retraído, Rambo é um peixe fora da água quando não está lutando ou guerreando por alguma causa que lhe ordenem. Sem traquejos sociais, sua volta aos Estados Unidos é ainda mais desastrosa que a média já não muito satisfatória dos veteranos. Como engrenagem da máquina de guerra que alimenta e se alimenta do Estado, ele parece que simplesmente não sabe o que fazer quando está fora do seu *habitat*, que, de certa forma, tornou-se natural.

O John Rambo do primeiro filme é alguém hesitante, que confronta os policiais como defesa e que está socialmente perdido porque simplesmente não sabe que espaço ocupar. Não tem uma função que lhe dê importância e referência, ao contrário do período em que estava no Vietnã, quando era e se sentia importante. “*Lá eu tinha acesso a equipamentos, pilotava helicópteros, comandava tanques. Aqui não posso trabalhar num estacionamento!*”, reclama ele ao coronel Trautman, o militar que lhe treinou e que faz às vezes de uma figura paterna a Rambo, já no clímax do primeiro filme.

A sensação de não pertencimento e de rejeição é o que destrói a auto-estima e a confiança do soldado. Não ter os méritos reconhecidos tem a força de uma punhalada nas costas. “*A guerra não era minha, você me chamou. Não é só desligar. Fiz de tudo para vencer. Quando volto, vejo aqueles imbecis no aeroporto, apontando para mim e me chamando de assassino. Quem são eles para me desaprovarem? Se nem estiveram lá para saber*”, protesta ele, mais uma vez, ao coronel.

---

<sup>142</sup> KELLNER, D. Op. Cit. 2001, p. 82

O Rambo que foge pela mata e é perseguido pelos policiais do pequeno condado é bem diferente do Rambo que volta ao Vietnã na seqüência lançada três anos depois. O primeiro filme sofreu ainda com os ecos da crítica à guerra, da recém findada e tumultuada década de 1970 e, ainda que não tenha a força dramática de um *Apocalypse Now*, *First Blood* se propõe a ser, também, uma obra crítica a esse conturbado período da história estadunidense, mesmo que, assim como as demais obras citadas neste trabalho, nos pareça apenas reforçar estereótipos sobre quem é *bom* ou *mau*, *louco* ou *são*.

The Rambo films are indisputably revenge fantasies, and both the superhuman masculine power conferred upon Rambo and the cathartic violence characterizing his responses to wrongs are a transparent, and disturbing, strategy of compensation for postdefeat feelings of frustration and inadequacy.<sup>143</sup>

O segundo filme, por sua vez, lançado em 1985, no governo de Ronald Reagan e apenas quatro anos antes da queda do Muro de Berlim, adotou uma outra linha. Deixando de lado a certa sutileza que caracterizou o primeiro filme, a continuação é uma explosão contínua de violência. Semelhante aos filmes de horror da década de 30, lançados em meio a Grande Depressão, Rambo é um instrumento de motivação (e alienação) para o público. Talvez cansada em assistir às obras que colocavam o país como “vilão”, que voltavam seus olhos para a realidade interna, escancarando as feridas de um conflito de final indesejável aos Estados Unidos, a audiência adorou a história do supersoldado e transformou Rambo não apenas em um enorme sucesso de bilheteria, mas também num fenômeno de massa e mídia da década de 1980.

#### 4.2.3 Rambo não ama seu país

No clímax do primeiro *Rambo*, o personagem título se refugia na delegacia, fazendo o próprio xerife Teasle como refém. Para chegar

---

<sup>143</sup> HELLMANN, John. Rambo's Vietnam and Kennedy's new frontier. In: ANDEREGG, Michael. Op. Cit. p.140

até ali, o personagem inverteu uma lógica que lhe era totalmente desfavorável: transformou-se de caça em caçador. Graças a seus recursos do treinamento militar, ele se embrenha na pequena floresta anexa à cidade e, para desespero dos guardas, vai imobilizando um a um.

A situação chega a tal ponto de desvantagem para Teasle e seus homens que ajuda externa é preciso ser solicitada. A contragosto, o xerife aceita outras pessoas fazendo buscas, pois sabe que, no fundo, perdera o controle. A chegada do coronel Trautman, responsável pelo treinamento de Rambo no exército, funciona para dar uma dimensão lendária ao soldado.

Trautman o descreve como aquele que era “*simplesmente o melhor em tudo*”. E tudo, no caso dele, não era apenas uma força de expressão, era “tudo” mesmo no que tangia à guerra e aos treinamentos: “*armas, facas, luta corporal...*”. A chancela do coronel faz Teasle e seus homens vacilarem em suas convicções e se arrependem do rumo e das atitudes tomadas. Acusações mútuas se sucedem e, de repente, a constatação que aquele “vagabundo” não era um “louco” apavora a todos. Dominados facilmente na floresta, Rambo “poupa” suas vidas, afinal de contas são vidas “americanas” e ele, claro, não é um “assassino”.

A única baixa definitiva entre os policiais é a de Galt, um agente já experiente, mas que, talvez por isso mesmo, sentia-se muito seguro e autoritário. É ele quem provoca Rambo desde o momento em que ele põe os pés na delegacia e é ele também quem inicia a sessão de tortura no soldado, que dá início a todos os demais eventos de confronto no filme. Sua morte, que num primeiro momento é creditada erroneamente a Rambo, se dá após uma queda de helicóptero, enquanto ele tentava, inutilmente, acertá-lo com um rifle.

The identification of the veteran with traditional victims of American exclusion, with the dark Other, is the underlying motif of *First Blood*. Like the historical victims of American racial prejudice, Rambo suffers confinement, physical abuse, and mockery. When the jailers hold him with his arms out while one of the approaches him with a razor to “clean him up”, Rambo flashes back in his mind to an earlier crucifixion, during

which the North Vietnamese tortured him with knife his arms were bound to a cross. In that flashback Rambo joins Michael (Robert De Niro) in *The Deer Hunter* (1978) and Captain Willard (Martin Sheen) in *Apocalypse Now* (1979) in finding himself in Vietnam the captive victim of the antagonist he expected to defeat.<sup>144</sup>

Rambo não é representado como um “assassino” e o roteiro se esforça para mostrar isso. Ele é representado como um *outsider*, alguém sem espaço e deslocado. Suas ações são apenas de reação e nunca de ação. Ele nunca provoca e não agride também. Sua única intenção era tomar café e ir embora da cidade. Os policiais da pequena cidade são alegorias dos vietcongues que ele enfrentou nas selvas, porém, com uma diferença fundamental: em sua terra, os Estados Unidos, Rambo está cerceado pela lei e pela própria moral e ética militar, que justifica mortes naquele contexto de um país distante, mas não em seu próprio território.

Quando Trautman diz a Teasle que veio salvá-lo e não a Rambo, nós somos informados que a dinâmica da perseguição se alterou e que o xerife já está condenado. A partir daquele instante, só permanece vivo porque Rambo assim o quis, mas a contínua confrontação poderia levar a um desfecho que ninguém gostaria. Apesar de ser considerado um “louco”, ou como alguém que “*enlouqueceu no Vietnã*”, como diz o xerife a Trautman, Rambo é um veterano bastante consciente de seu papel de relegado à margem da sociedade e essa consciência é que o desespera.

Contra os policiais, Rambo demonstra autocontrole suficiente para não utilizar força letal. Dosagem de ação que, evidentemente, não é repetida no segundo filme, no qual tudo é *over*. Nessa primeira obra, ele é alguém magoado, como um filho que não tem seus talentos reconhecidos e valorizados pelo próprio pai e fica, de um lado para o outro, tentando chamar a atenção dele.

---

<sup>144</sup> HELLMANN, John. *Idem*, p. 145-6.



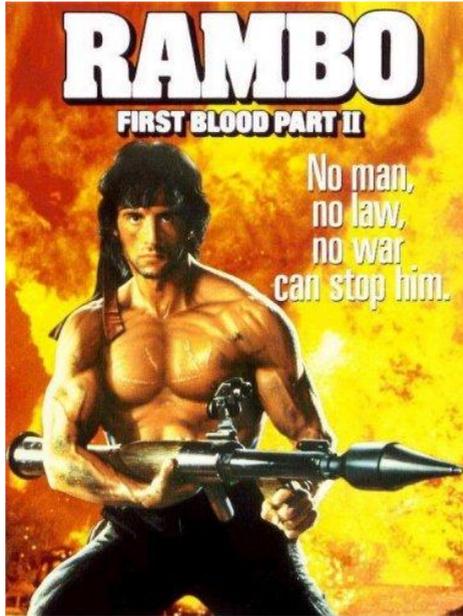
**Figura 30 – Rambo se entrega no desfecho do primeiro filme, após uma longa conversa com o coronel Trautman, na qual expôs não apenas suas angústias, mas, como uma espécie de “porta-voz”, também as angústias de milhares de veteranos que retornaram aos Estados Unidos.**

Tanto Rambo 1 quanto Rambo 2 encerram-se com discursos, mas no primeiro essa característica de menino que procura o pai é exacerbada, quando ele chora como uma criança, lamentando a perda dos amigos e a marginalização e procura o abraço de Trautman como, já dissemos, um filho magoado. O coronel, que não por acaso, apresenta-se como um “pai” do soldado, representa também a figura dos Estados Unidos. Rambo quer, na verdade, ser acolhido novamente por seu país.

#### **4.2.4. “Eu amo meu país”**

Se no primeiro filme, Rambo é uma figura um tanto quanto insegura, que consegue dosar e controlar seus impulsos assassinos e que é até fisicamente mais fraca, no segundo tudo isso se transforma. Em apenas três anos, a postura relativamente crítica da primeira obra, representando um veterano “sem pátria”, foi deixada de lado,

transformando-se num quase panfleto do imperialismo e da eficiência do exército dos Estados Unidos.



**Figura 31 – cartaz de Rambo II – no segundo filme, seguindo a tônica do roteiro, o cartaz também expõe um Rambo muito mais forte fisicamente falando que no primeiro. A arma também é mais potente, ao invés de uma metralhadora, o soldado empunha logo uma espécie de bazuca. Nos dizeres: “nenhum homem, nenhuma lei, nenhuma guerra irá pará-lo”. Como plano de fundo, apenas fogo e nada mais. A mensagem é clara, quem cruzar o seu caminho não vai sobreviver para contar.**

*Rambo II* é contemporâneo de outros filmes dos anos 1980 que mantiveram uma linha mais crítica em relação a guerra, como *Nascido em 4 de Julho* ou *Nascido para Matar*, entretanto, seu viés é completamente oposto, partindo para a glorificação da violência, do patriotismo e da macheza.

Ainda é possível observar resquícios do primeiro filme no segundo, algum tom um pouco mais áspero à realidade e críticas ao

papel do país ao receber os veteranos e a dificuldade de reinserção social. Numa das frases mais famosas do longa, Rambo diz à sua guia: “*Sou descartável. É como se alguém te convidasse para uma festa, você não aparecesse e ninguém notasse*”.

Também para a sua guia, ele afirma: “*Quando eu voltei aos Estados Unidos, encontrei outra guerra*”. Em seu território, onde esperava encontrar recepção calorosa e ser, literalmente, tratado como um herói da luta pela liberdade, Rambo encontrou uma guerra – às vezes, declarada e barulhenta – mas também gerada por uma massa silenciosa, contra os soldados que voltaram. Uma guerra que não se ganha, pois o “inimigo” não é apenas interno, ele é absurdamente mais poderoso.

Escolhido para uma missão aparentemente “simples” – tirar fotos de um acampamento de guerra que deveria comprovar justamente o contrário do que ele encontrou – a escolha de Rambo denota seu caráter descartável para seus superiores, ainda que a opção por ele venha recheada de elogios do coronel Trautman – “*É o soldado mais corajoso que já conheci*” – pois ele estava, até então, quebrando pedras numa prisão, convenientemente esquecido pelas autoridades, cumprindo pena pelo que fez no primeiro filme. Trautman, aliás, que é representando nos dois longas como seu único “amigo”, aparece sempre como alguém que protegeu ou procurou ajudar Rambo, mas suas atitudes não condizem com o discurso, algo que, aparentemente, Rambo não parece notar – ou se importar.

Murdock, o comandante da base asiática da qual Rambo rumo para sua missão, é o contraponto do soldado. Burocrata ao extremo, seu único interesse é manter as aparências. Isso inclui uma missão que não deveria dar em nada – a de Rambo – e a decisão de abandonar um soldado em território inimigo para encobrir fatos que serão ruins, na sua visão, para ele e para o país.

Ao se despedir de Rambo, Murdock pergunta a Trautman se “*ele está curado?*”, reduzindo o entendimento da personalidade controversa de Rambo a uma doença mental, até então nunca diagnosticada. O Rambo do primeiro filme termina preso após os eventos com os policiais, já o do segundo começa na prisão, quebrando pedras e sendo chamado para uma missão secreta e importantíssima. O “quadro clínico” de Rambo, calado e sem reação, sugere uma pessoa depressiva e, talvez, venha daí o questionamento de Murdock.

Os momentos no qual tenta exercer uma crítica social em *Rambo II* se resumem a um tenso diálogo entre Trautman e Murdock e algumas falas esporádicas do protagonista, como a já citada aqui de ser “descartável” e a ocorrida na seqüência final, que se assemelha em forma a do primeiro filme, mas se distingue totalmente no conteúdo.

A discussão entre Murdock e Trautman se dá no momento em que fica escancarado que a missão para qual Rambo foi enviado é, na verdade, uma farsa. Encontrar prisioneiros e, pior ainda, tentar resgatá-los não era algo que estivesse nos planos nem de Murdock, nem de seus superiores. Deixar Rambo para trás foi a maneira encontrada de se esquecer, novamente, de um problema grave. Insatisfeito com essa postura, Trautman cobra Murdock e ambos discutem sobre a guerra e suas implicações de maneira geral.

A certa altura, o coronel diz sobre a Guerra do Vietnã: “*Foi uma mentira, como toda guerra*”. Essa, possivelmente, é a frase mais crítica de todo o roteiro de *Rambo II* e nos parece interessante e irônica (ou contraditória) que tenha sido proferida justamente por um coronel, cujo sucesso da existência adveio, em grande parte, exatamente do fato de alimentar o universo das guerras pelo mundo, especialmente a Guerra Fria e seu estado de permanente tensão com a União Soviética.



**Figura 32 – Sanguessugas – Duas imagens das torturas a que Rambo é submetido no Vietnã, quando feito prisioneiro. Seguindo a mesma estrutura narrativa do primeiro filme, é após uma sessão de tortura que ele realmente se revolta e inverte o jogo, tornado-se caçador ao invés de caça.**



**Figura 33 – Choque elétrico – Nas duas imagens vemos soviéticos comandando a tortura, inimigos declarados dos Estados Unidos na época da Guerra Fria, contexto em que se passa o filme. Em Rambo II, os nativos são reduzidos a fantoches do socialismo soviético. Ninguém é muito “normal” nestas representações, sempre exageradas e carregando na “loucura” do inimigo.**

Não por acaso, os grandes “vilões” de *Rambo II* são os soviéticos, representados como figuras duras, que dominam os vietcongues por sua ignorância e que prendem e torturam os estadunidenses. Rambo, numa única história, empreende uma vingança contra três frentes: os vietcongues, que primeiro lhe fazem prisioneiro e lhe torturam (além de matarem sua guia, que apresentava-se como um possível interesse amoroso do protagonista); os soviéticos, que mantêm controle sobre a área e ampliam as torturas que Rambo já vinha sofrendo; e Murdock, que lhe abandonara no Vietnã para não ter que responder pelos desafios de explicar a existência de prisioneiros naquele país.

A respeito disso, Murdock explica que não poderiam pagar ao Vietnã 4,5 bilhões por reparações de guerra e, com isso, ajudar o país

contra os aliados dos Estados Unidos na região. “*E se encontrarmos um prisioneiro, se ele for para a televisão? O que faremos? Vamos começar a guerra novamente?*”. Para seu desespero, é exatamente isso que Rambo faz, inicia uma guerra ao se deparar com soldados vivendo em condições subumanas.

O comportamento de Rambo, ao fugir um pouco do habitual, ou daquilo que se esperava dele, ou ainda por não estar dentro de certos parâmetros sociais de convivência e hierarquização, por sair do “normal” é convenientemente explicado como “louco”, “perturbado”, “maluco” e assim por diante. O diferente choca e um sujeito que se dispõe *sozinho* a guerrear, tanto numa cidade pequena quanto numa selva no Vietnã, é bastante diferente.

Enquadrar o outro em qualquer uma dessas ou de outras alcunhas é também providencial e confortável, pois exime de “culpa” o interlocutor. É sempre mais cômodo se acreditar que a causa da “loucura” alheia nada tem a ver conosco e explicá-lo como um doente mental resume perfeitamente a situação. Os “loucos” do Vietnã – Kurtz, Rambo, Willard, Gomer... – se assemelham entre si e correspondem socialmente àqueles internados em Manicômios Judiciários, por exemplo, no sentido de que a sociedade/amigos/familiares aceita melhor a explicação de “loucura” para os atos eu fogem de sua compreensão. Afinal de contas, é mais cômodo justificar que um amigo é “louco” do que simplesmente achar que ele cometeu um crime por vontade própria.

Neste cenário de desafios, Rambo retorna à base de Murdock com apenas alguns ferimentos, salvando todos os reféns e, de quebra, ainda chega pilotando um helicóptero que fora alvejado e parece pronto para cair. Seu acerto de contas com Murdock é um anticlímax, pois é claro que o personagem não será morto por Rambo, pois isso fugiria do código de ética e honra do soldado, ainda que, Murdock afirme, seja ele louco.



**Figura 34 – Rambo e Murdock – Como ato final, para a surpresa de todos, Rambo retorna à base e tem o prometido e aguardado reencontro com Murdock. A bandeirinha dos Estados Unidos não está ali por acaso, Rambo ameaça esfaquear seu “país”, mas em cima da hora hesita e exige compreensão com os esquecidos da guerra.**

Não por acaso o soldado, ao empreender contra Murdock destrói, antes, todo o seu escritório, dedicando especial atenção aos computadores, símbolos da burocracia de gabinete.

Rambo eventually satisfies his vengeance upon the faithless technocracy represented by Murdock when he destroys his computers. Technocracy and bureaucracy – na above all the faithless greed they are seen as serving – are figured as the pervading aspects of contemporary America that in Vietnam stabbed the aspiring heroes of the New Frontier in the back.<sup>145</sup>

O mais interessante vem depois, quando Rambo, a repetir o final do primeiro filme, tem uma conversa com Trautman, sobre os efeitos da guerra interna e externamente. A transformação do primeiro

---

<sup>145</sup> HELLMANN, John. Op. Cit. p.150

para o segundo longa, já evidenciada aqui (inclusive no porte físico do ator) tem seu ponto mais significativo exatamente na conclusão. Enquanto no primeiro filme, Rambo tece críticas magoadas ao país e aos militares, numa cena mais longa, com tons escuros e se arrisca até a chorar, neste segundo o diálogo entre ele e seu mentor é breve. O ato final é um discurso patriótico/crítico de Rambo que, mesmo rápido, escancara as limitações artísticas do ator, algo que não fica tão visível no longa anterior. O resultado é mais uma ode ao patriotismo que uma reflexão sobre seu lugar na sociedade.

*“Tudo que houve foi um erro, mas não odeie seu país”*, pede Trautman, aquele mesmo que esquecera de Rambo por duas vezes e dissera que *todas* as guerras são falsas.

Mais uma vez, o coronel parece se enganar com seu melhor pupilo. *“Odiar o meu país? Eu morreria por ele.”* E emenda: *“Que nosso país nos ame tanto quanto o amamos.”*

O pedido de Rambo é, uma vez mais, do filho que carece de atenção. Trautman apenas anui com a cabeça e não faz qualquer outra menção. Rambo, então, vai embora, sem roupa, sem dinheiro e sem documentos, caminhando, sozinho, em direção ao deserto. É ou não é louco?

## CONCLUSÃO

O cinema é uma experiência que marca e acrescenta à vida das pessoas. Popularizou-se tanto ao longo do século XX, que faz parte do cotidiano de bilhões de seres humanos em todo o planeta. Movimenta uma indústria riquíssima nos Estados Unidos, mas mesmo em outros países, onde não há tanta abundância de recursos financeiros, ele também ocupa importante espaço dentro da atenção artística.

De maneira geral, podemos até dizer que quando pensamos “cinema” como o “templo” dos cinéfilos, a sala escura com tela gigante, estamos observando, crescentemente, um certo declínio ou, talvez, seja melhor dizer uma transformação. O público de mais idade tem se isolado em salas menores e ditas alternativas, enquanto que a grande massa, composta prioritariamente por adolescentes, tem ocupado os lugares nos cinemas mais populares, normalmente localizados em shoppings. O público mais experiente e/ou mais seletivo tem optado também por apreciar sua paixão no conforto do lar, algo cada vez mais acessível de ser feito com qualidade, graças ao desenvolvimento de tecnologias como o DVD e, hoje em dia, o Blu-ray, além da experiência proporcionada por um bom home theater.

Talvez até o cinema não seja hoje mais tão influente como já foi um dia, principalmente antes da popularização da TV e, mais recentemente, do *boom* da internet, TV a cabo e, no momento atual, da audiência cada vez maior das séries produzidas na TV estadunidense. Ainda assim, ele ocupa um espaço fundamental, sob qualquer perspectiva que for pensado: econômica, social, artística, etc.

Um bom filme tem lugar marcado na passagem do tempo. Será visto e revisto ao longo de décadas e será constantemente interpretado também ao longo desse tempo. Assistir a um filme pela segunda vez é sempre uma experiência diferente da anterior, pois novas informações e vivências trazidas de fora ajudam a ter, conseqüentemente, uma nova sensação.

Os filmes analisados nesta tese são assim. *Nascido para Matar*, *Nascido em 4 de julho*, *Apocalypse Now*, *Platoon*, *Rambo I e II* e *O Franco Atirador* são sete exemplares entre uma extensa lista de dezenas de obras dedicadas a falar da Guerra do Vietnã. Cada um a seu modo, por razões distintas, marcaram seu lugar e foram importantes

tanto à época do lançamento quanto à implacável passagem do tempo e crivo histórico.

Estas são obras que se propuseram a tocar num tema bastante espinhoso da história dos Estados Unidos, que é a Guerra do Vietnã. Conflito bélico de grande importância, a guerra travada na Ásia fez muitas vítimas internas, na medida em que dividiu o país e gerou uma grande confrontação entre os que defendiam a intervenção e àqueles que viam naquela batalha tão distante um pretexto absurdo para interesses econômicos e políticos à custa das vidas de milhares de pessoas.

Em termos de números absolutos, analisando-se o número de perdas humanas e materiais, os Estados Unidos “ganharam” a guerra. Porém, como esta é uma “contabilidade” tola e mórbida, que não pode ser analisada sem um contexto, na prática, foi uma derrota acachapante, que forçou a retirada do Vietnã e o retorno das tropas aos Estados Unidos, onde muitos soldados encontraram um país completamente diferente daquele que deixaram.

O cinema captou isso muito bem. Os filmes sobre a Guerra do Vietnã, de uma maneira geral, procuraram adotar um tom relativamente mais crítico, diferente do normalmente adotado pelo cinema de Hollywood, pouco afeito a debates mais aprofundados sobre sua política interna. O clima do tumultuado final dos anos de 1960 e 1970, quando os jovens ganharam as ruas pedindo paz e movimentos como o hippie redefiniram padrões estéticos e comportamentais, avançou para as telas, numa época de produções adultas e riquíssimas do ponto de vista artístico. A década de 1970 revelou um grupo de diretores que ditou o ritmo de Hollywood por anos e que, ainda hoje, exerce muita influência, como Martin Scorsese e Francis Ford Coppola, entre outros.

Nas telas, a Guerra do Vietnã foi representada com os olhos voltados para o mercado interno. São filmes que utilizam a guerra, mas é difícil falar que *são* sobre ela. Eles nos parecem mais obras sobre pessoas e seus dramas e a confrontação com uma realidade de enfrentamento que os Estados Unidos até então não conheciam. Acostumados a se “venderem” como protetores do mundo e contarem com a simpatia da opinião pública mundial após a Segunda Guerra, o Vietnã trouxe para os estadunidenses uma rejeição maciça nova e indesejada. “*Não entendo, estamos aqui para ajudá-los e eles nos odeiam*”, comenta um dos personagens de *Nascido para Matar*, numa

fala que dá bem o tom da percepção equivocada dos soldados em relação aos verdadeiros motivos e intenções da guerra.

A opção por se trabalhar com os filmes numa cronologia linear teve a intenção, justamente, de acompanhar as transformações físicas, emocionais, psicológicas pelas quais passaram os personagens e de que maneira foram se “construindo” estas representações, especialmente a do doente mental, do “louco” que justifica seus atos e se vê fora do considerado normal.

Quando optamos por filmes diferentes, ainda que reduzidos a um universo pequeno diante do número de obras sobre a guerra, procuramos observar as visões diferentes que cada um trouxe no dado momento de sua realização. Há uma linha comum entre eles, que representa a empolgação de um novato diante do exército e da possibilidade de “defender” seu país, seguindo pela confrontação crua com uma realidade que não era lá muito conhecida nos Estados Unidos e chega a um retorno – ou não – para casa, marcado, muitas vezes, pela indiferença, num cenário bastante distinto do que ocorrera por ocasião do embarque rumo a Ásia.

Essa desmistificação do “herói” é uma tentativa que nos parece válida e que é facilmente captada. Entretanto, ela nos parece falha. Apesar de serem considerados filmes críticos ao sistema, ousados até, não podemos deixar de observar que, ao nos debruçarmos sobre eles em retrospectiva histórica, nos pareçam filmes que criticam, mas o fazem com ponderação, ou seja, a crítica ao sistema que produziu e se alimentou da guerra existe, mas ela é feita para consumo interno, com o objetivo de ferir, porém sem magoar.

É muito difícil para a audiência fora dos Estados Unidos, que não passou pelos mesmos problemas internos de debate acalorado e divisão interna, captar os tons críticos em sua essência que os filmes, supostamente, propõem-se. Claro, aparentemente, isso é visível, está na superfície, boa parte dos que assistem a *Nascido para Matar*, por exemplo, acham que o filme é uma “porrada” na cara dos estadunidenses. Isso vale para outras obras também. No entanto, nos parece que está é uma avaliação que resiste apenas a uma análise rápida, sem se prender demasiadamente aos filmes nos seus detalhes, nem nos contextos históricos nos quais estão inseridos.

A impressão inequívoca é que estes filmes falham na tentativa de desmistificação do soldado herói estadunidense. Quando analisamos

estas obras, observamos que mesmo em meio à crítica e a uma certa “depressão” existente em todos eles, que, como dissemos, se transpôs do próprio clima reinante no país, no final das contas o soldado ainda é celebrado e os Estados Unidos, de maneira direta ou indireta, enaltecidos. Dos considerados clássicos, isso é menos visível em *Apocalypse Now*, mas ainda o é, na medida em que, no ato final, Willard mata Kurtz, cumprindo sua missão. Curiosamente, talvez o epílogo mais contundente, no sentido de crítica, seja o do primeiro filme da série Rambo, quando, após um discurso no qual clama por atenção e espaço e por não ser mais tratado como um pária em seu próprio país, ele é preso e conduzido até um carro de polícia, cena que congela e conclui a obra.

Em relação a representação da doença mental, bastante presente nos filmes e associada a figura do soldado ou de seus inimigos de forma recorrente, essa falha nos parece ainda mais evidente. Obviamente, temos em mente que a intenção de seus realizadores não foi produzir um filme sobre doentes mentais e mesmo que o fosse, ainda assim, seria uma representação, passível de todas as possibilidades, mas também limitações que sabemos. A loucura, por sinal, é um tema que percorre todos os filmes analisados nesta tese, mas que não chega a ser o protagonista em todos eles.

Em *Nascido para Matar*, na sua primeira parte, com Gomer, temos uma escancarada representação da construção da loucura, baseada no militarismo exacerbado, na disciplina e na punição. Em *Apocalypse Now*, também temos a loucura como protagonista, pois somente ela justificaria, para seus pares, o comportamento errático de um coronel condecorado que se torna um foragido na mata. Em *O Franco Atirador*, a doença mental aparece como a dominante de um dos personagens, que vítima, talvez, de um estresse pós-traumático, ainda que seus sintomas sejam contraditórios, não se recupera mais, a ponto de por fim a própria vida. Nos demais, a loucura está presente como um discurso que critica, ou legitima, ou justifica.

A representação destas “loucuras” nestes sete filmes, porém, nos parece que, apesar da intenção clara de serem críticas ou levarem a uma reflexão mais profunda de suas causas e conseqüências, e até conseguirem isso num certo sentido, também pecam por reforçar estereótipos e clichês recorrentes à imagem que foi amplamente construída acerca da loucura no cinema ao longo de décadas, assim como no teatro, na TV ou em outras manifestações artísticas.

Quando olhados em conjunto, nesta perspectiva que adotamos, de observar a construção de uma representação em três momentos distintos, nos parece que os roteiros terminam por cair numa armadilha muito comum quando se aborda esta temática, que é reforçar uma imagem do “louco” como aquele que está errado, que perdeu o controle sobre sua sanidade e, logo, transformou-se numa ameaça aos demais que ainda a mantêm. Apesar de todas as críticas, o tom amargo, o sentimento de derrota e até vergonha pela guerra, a “opção” dos realizadores, consciente ou não, é pela sanidade.

**FONTES**

APOCALYPSE NOW (Apocalypse Now). Direção: Francis Ford Copolla. Roteirista: John Milius, Francis Ford Copolla. Com: Marlon Brando, Martin Sheen. EUA, Drama, Color, 1979. 153 min.

NASCIDO EM 4 DE JULHO (Born on the Fourth of July). Direção: Oliver Stone. Roteirista: Oliver Stone. Com: Tom Cruise, Willen Da Foe, Tom Berenger. EUA, Drama, Color, 1989. 145 min.

NASCIDO PARA MATAR (Full Metal Jacket). Direção: Stanley Kubrick. Roteirista: Gustav Hasford e Stanley Kubrick. Com: Mathew Modine, Vincent D'Onofrio. EUA, Drama, Color, 1987. 116 min.

O FRANCO ATIRADOR (The Deer Hunter). Direção: Michael Cimino. Roteirista: Derec Washburn, Michael Cimino. Com: Robert De Niro. EUA, Drama, Color, 1989. 145 min.

PLATOON (Platoon). Direção: Oliver Stone. Roteirista: Oliver Stone. Com: Charlie Sheen, Willen Da Foe, Tom Berenger. EUA, Drama, Color, 1989. 120 min.

RAMBO – PROGRAMADO PARA MATAR (First Blood). Direção: Ted Kotcheff. Roteirista: David Morrell, Michael Kozel. Com: Sylvester Stallone. EUA, Drama, Color, 1982. 93 min.

RAMBO II – A MISSÃO (Rambo: First Blood part II). Direção: George P. Cosmatos. Roteirista: David Morrell, Kevin Jarre. Com: Sylvester Stallone. EUA, Drama, Color, 1985. 96 min.

**BIBLIOGRAFIA**

ABBUD, George. Military Power Review. In: O GLOBO. Lembranças do Front. Disponível em [http://oglobo.globo.com/mundo/mat/2008/01/31/saiba\\_como\\_foi\\_ofensiva\\_do\\_tet\\_no\\_vietna-361295730.asp](http://oglobo.globo.com/mundo/mat/2008/01/31/saiba_como_foi_ofensiva_do_tet_no_vietna-361295730.asp). Visualizado em 31/01/2008.

ALLEN, Robert C.; GOMERY, Douglas. Teoría y práctica de la historia del cine. Paidós, 1995.

ANDEREGG, Michael (org.). Inventing Vietnam: The war in film and television. Philadelphia: Temple University, 1991.

ANDRADE, A. L. O filme dentro do filme: a metalinguagem no cinema. Belo Horizonte: UFMG. 1999.

ANDREW, J. Dudley. As principais teorias do cinema: uma introdução. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.

AUMONT, Jacques. A estética do filme. Campinas, SP: Papyrus, 1995.

BAZIN, A. O cinema: ensaios. São Paulo: Brasiliense, 1991.

BENOSKI, Diogo Albino. Cinema: representação e loucura. Florianópolis, SC, 2005. 142 f. Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal de Santa Catarina, Centro de Filosofia e Ciências Humanas. Programa de Pós-Graduação em História.

BERNARDET, J. C. Cineastas e imagens do povo. São Paulo: Brasiliense. 1985.

BERNARDET, J.C. O que é cinema. 4. ed. São Paulo: Brasiliense, 1981.

BRITO, J. B. Imagens Amadas. São Paulo: Ateliê Editorial, 1995.

BURGOYNE, Robert. A Nação do filme. Brasília: UNB, 2002.

CANEVACCI, M. Antropologia do cinema: do mito à indústria cultural. São Paulo: Brasiliense, 1984.

CAPELATO, Maria Helena. et al. História e cinema. São Paulo: Alameda, 2007.

CARNES, M. Passado imperfeito: a história no cinema. Rio de Janeiro: Record, 1997.

CASTEL, R. A ordem psiquiátrica: a idade de ouro do alienismo. Rio de Janeiro: Graal, 1978.

CHAUÍ, Marilena. Brasil: mito fundador e sociedade autoritária. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2000.

COMBER, Michael; O' BRIEN, Margaret. Evading the war: the politics of the Hollywood Vietnam film. *History: The Journal of the Historical Association* 73 (1988): 248-60.

CONY, C. H. O Gabinete do Dr. Caligari. In: LABAKI, A. Folha conta 100 anos de cinema. Rio de Janeiro: Imago, 1995.

COOPER, David. Psiquiatria e Antipsiquiatria. São Paulo: Perspectiva, 1967.

COSTA, A. Compreender o cinema. Rio de Janeiro: Globo, 1987.

DEBORD, Guy. A sociedade do espetáculo. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

DITTMAR, Linda; MICHAUD, Gene. From Hanoi to Hollywood: the Vietnam war in American film. Rutgers University, 1990.

DOLAN Jr., Edward. Hollywood goes to war. New York: Gallery Books, 1985.

DUARTE JUNIOR, J. F. A política da loucura: a antipsiquiatria. 3ªed. Campinas, SP: Papyrus, 1987.

DYE, Dale A. *Platoon*. Rio de Janeiro: Globo, 1997.

EBERT, Roger. *A Magia do Cinema: os 100 melhores filmes de todos os tempos*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2004.

EISENSTEIN, S. *O sentido do filme*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1990.

EISNER, Lotte H. *A tela demoníaca: as influências de Max Reinhardt e do expressionismo*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2002.

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

FUERY, Patrick. *Madness and Cinema: psychoanalysis, spectatorship and culture*. New York: Palgrave MacMillan, 2004.

FURHAMMAR, Leif. *Cinema e política*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1976.

GABBARD, G. *Psychiatry and the cinema*. Washington-London : American Press, 1999 apud TELLES, S. *O psicanalista vai ao cinema: artigos e ensaios sobre a psicanálise e cinema*. São Paulo: Casa do Psicólogo; São Carlos, SP: UFSCar, 2004

KELLNER, Douglas. *A cultura da mídia*. Bauru: Edusc, 2001.

HOBBSBAWN, E. *Era dos extremos – o breve século XX (1914-1991)*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

KLEINEN, John. Framing “the other”. A critical review of Vietnam war movies and their representation of Asians and Vietnamese. In: *Asia Europe Journal*, 2003.p.433-451.

KNIGHT, A. *Uma história panorâmica do cinema: a mais viva das artes*. Rio de Janeiro: Lidoador, 1970.

KRACAUER, S. *De Caligari a Hitler: uma história psicológica do cinema alemão*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1988.

LANDEIRA-FERNANDEZ, J.; CHENIAUX, Elie. Cinema e loucura: conhecendo os transtornos mentais através dos filmes. Porto Alegre: Artmed, 2010.

LE GOFF, Jacques. História e memória. Campinas: Unicamp, 1996.

LEBEL, J. P. Cinema e ideologia. São Paulo: Mandacaru, 1989.

MACHADO, R. Danação da norma. Rio de Janeiro: Graal, 1978.

MARQUES, Elisa Paula. A loucura engarrafada: relações alcoolismo-loucura em Florianópolis na décadas de 1930 a 1960. Florianópolis, SC, 2007. 1 v. Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal de Santa Catarina, Centro de Filosofia e Ciências Humanas. Programa de Pós-graduação em História

MATTOS, A. C. G. A outra face de Hollywood: filme B. Rio de Janeiro: Rocco. 2003.

MELO, Marcos Costa. O Estado e a “loucura”: da trajetória à concretização da Colônia Santana (1905-1951). Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em História). Florianópolis: UFSC, 2002.

MELO, Marcos Costa. Ser ou não ser, “louco” é a questão: relações crime-loucura. Dissertação (Mestrado em História). Florianópolis: UFSC, 2004.

MERTEN, Luiz Carlos. 30 anos esta noite. Disponível em: <http://blogs.estadao.com.br/luiz-carlos-merten/30-anos-esta-noite/>. Acesso em 19 ago 2009.

MURARO, Valmir Francisco. Sobre Hermenêutica, História e Narrativa. In: Fronteiras: revista catarinense de História. Nº 7. Florianópolis: UFSC, 1999.

NOVA, C. O cinema e o conhecimento da história. In: O olho da História. nº 3. UFBA. Versão eletrônica. Disponível em:

<http://www.oohodahistoria.ufba.br/o3cris.html>. Visualizado em 28/10/2004.

NOVOA, Jorge; FRESSATO, Soleni Biscouto; FEIGELSON, Kristian. Cinematógrafo: um olhar sobre a história. Salvador: EDUFBA; São Paulo: UNESP, 2009.

PESSOTI, I. A loucura e as épocas. 2ªed. Rio de Janeiro: 34, 1995.

POLAN, D. Power and paranoia : history, narrative, and the american cinema, 1940-1950. New York : Columbia University Press. 1986.

PORTER, R. Uma história social da loucura. 2ªed. Rio de Janeiro: Zahar, 1991.

RAMOS, F. P., MOURÃO, M. D. Estudos de Cinema 2000 Socine. Porto Alegre: Sulina. 2001.

REMOND, R. História dos Estados Unidos. São Paulo: Martins Fontes, 1989.

RIVERA, J. A. O que Sócrates diria a Woody Allen. São Paulo: Planeta do Brasil, 2004.

ROLLINS, Peter C. The Columbia companion to American History on Film. New York, Columbia University.

ROSEN, G. Uma história da saúde pública. 2ªed. São Paulo: Hucitec: UNESP; Rio de Janeiro: Associação Brasileira de Pós-Graduação em Saúde Coletiva, 1994.

ROSENFELD, Anatol. Cinema: arte e indústria. São Paulo: Perspectiva, 2002.

ROSENSTONE, Robert. A história nos filmes, os filmes na história. São Paulo: Paz e Terra, 2010.

ROSENTSTONE, Robert. *Visions of the past: the challenge of film to our idea of history*. Harvard College, 1995.

SADOUL, G. *História do cinema mundial: das origens aos nossos dias*. Horizonte: Lisboa, 1983.

SCHATZ, T. *O gênio do sistema: a era dos estúdios em Hollywood*. São Paulo: Cia das Letras. 1991.

SCURFIELD, Raymond Monsour. *A Vietnam Trilogy: veterans and post traumatic stress: 1968, 1989, 2000*. New York: Algora Publishing, 2004.

SERRANO, A. I. *O que é psiquiatria alternativa*. São Paulo: Brasiliense, 1982

SKLAR, R. *História social do cinema americano*. São Paulo: Cultrix. 1975.

SOARES, M. C., FERREIRA, J. *A história vai ao cinema: vinte filmes brasileiros comentados por historiadores*. Rio de Janeiro: Record. 2001.

SPINI, A. P. *Combates de Memórias. Detração e resgate dos veteranos do Vietnã*. Revista Eletrônica da Anphlac – número 7.

TURNER, G. *Cinema como prática social*. São Paulo: Summus, 1997.

VALIM, Alexandre Busko. *Imagens Vigeadas: uma história social do cinema no alvorecer da Guerra Fria, 1945-1954*. Tese apresentada ao curso de Pós-Graduação em História Social da Universidade Federal Fluminense. 325p. Niterói, RJ: UFF, p.107.

VANOYE, F.; GOLIOT-LÉTE, F. *Ensaio sobre a análise fílmica*. 2. ed. Campinas: Papyrus. 2002.

VIRILIO, P. *Guerra e cinema*. São Paulo; Boitempo, 2005

VIZENTINI, P. F. História do século XX. 2. ed. Porto Alegre: Novo Século. 2000.

XAVIER, I. Cinema: Revelação e Engano. In: NOVAES, A. (org.) O Olhar. São Paulo: Cia. das Letras, 1988.

XAVIER, I. O cinema no século. Rio de Janeiro: Imago, 1996.