

A Guerra do Vietnã no cinema hollywoodiano (1968-1979)

Tiago Gomes da Silva¹

Resumo: A Guerra do Vietnã foi tema de diversas produções cinematográficas norte-americanas desde a década de 1960. No presente artigo, buscamos estudar o discurso hollywoodiano sobre o conflito presente em filmes lançado entre os anos de 1968 e 1979. Destacamos dois momentos distintos nessa produção: o primeiro, que buscou apresentar uma visão positiva da participação do exército dos Estados Unidos na guerra, e um segundo grupo de filmes, produzidos após a segunda metade da década de 1970, que apresentou um ponto de vista crítico e contestador sobre o conflito. Almejamos destacar a transformação do discurso cinematográfico sobre o Vietnã ao longo do período analisado.

Palavras-chave: Vietnã, Nova Hollywood, Cinema.

Abstract: The Vietnam War was the subject of several Americans movies since the 1960s. In this article, we seek to study the Hollywood discourse about the conflict in films released between 1968 and 1979. We highlight two distinct moments in this production: The first one, which sought to present a positive view of the US military's participation in the war, and a second set of films, produced after the second half of the 1970s, which presented a critical and contentious point of view on the conflict. We wish to emphasize the transformation of the cinematographic discourse on Vietnam during the analyzed period.

Key-words: Vietnam, New Hollywood, Cinema.

Artigo recebido em 01/11/2016 e aceito em 01/12/2016.

Introdução

O presente artigo busca analisar o discurso cinematográfico sobre a Guerra Vietnã presente em filmes norte-americanos do período entre 1968 e 1979. Almeja-se destacar que a representação no cinema desse conflito marcou uma clara mudança em relação à narrativa sobre a guerra presente nas obras cinematográficas hollywoodianas. Com o Vietnã, iniciou-se uma abordagem crítica e contestadora, destacando-se o forte impacto negativo que a ação militar causava aos soldados que participavam da luta, ao Vietnã e também à própria sociedade norte-americana.

Com esse objetivo, analisaremos algumas obras cinematográficas que trataram da Guerra do Vietnã ou da situação dos veteranos que dela participaram. Além da própria condição e razões da guerra, nos atentaremos para a figura do ex-combatente, e como essa personagem simbolizava uma continuidade do horror da guerra, mesmo após o seu fim. Destacaremos como a questão do trauma e do horror da guerra foram amplamente e fortemente retratados nas produções da segunda metade da década de 1970.

Iniciamos o nosso estudo estudando o filme *Os Boinas Verdes* (*The Green Berets*, dir. Ray Kellogg e John Wayne, 1968), que apresentou uma visão positiva do envolvimento dos Estados Unidos na região do Vietnã. Posteriormente, após o fim da guerra, novas produções cinematográficas apresentaram uma interpretação negativa sobre o mesmo tema. Nessa perspectiva, discutiremos as seguintes películas: *Taxi Driver* (dir. Martin Scorsese, 1976), *Amargo Regresso* (*Coming Home*, dir. Hal Ashby, 1978), *O Franco Atirador* (*The Deer Hunter*, dir. Michael Cimino, 1978) e *Apocalypse Now* (dir. Francis Ford Coppola, 1979).

A Nova Hollywood (1967-1980)

Os filmes selecionados foram produzidos em um período da história do cinema norte-americano conhecido como Nova Hollywood (1967-1980)^{II}, que apresentava entre suas características mais marcantes uma busca por um cinema mais engajado, contestador, não conformista e que almejava um caráter autoral, em que o diretor era o “autor” de determinada película. Essa foi a época de diretores como Martin Scorsese, Francis Ford Coppola, Arthur Penn, Peter Bogdanovich, Willam Friedkin, Brian De Palma, Robert Altman, Steven Spielberg e outros.

Entre as várias particularidades dessa época do cinema norte-americano, pode ser destacada a forte crítica à realidade do país e aos valores norte-americanos, e, nesse sentido, a Guerra do Vietnã foi um tema fortemente presente na cinematografia da época, seja compondo a trama dos filmes ou as influenciando.

Outra questão fundamental diz respeito à maneira como muitos dos filmes desse período dialogaram com a realidade norte-americana da época, abordando temas polêmicos, explorando questões contemporâneas como a contracultura, sexo, guerra e violência. As obras desse grupo de cineastas, além de seu caráter autoral, tornaram-se conhecidas por apresentarem uma série de temas controversos e delicados da conjuntura da sociedade norte-americana.

Ao invés de apresentarem uma visão idealizada da realidade, como um modelo a ser propagado, os longas-metragens dessa geração lidaram com algumas das principais inquietações do período, explorando a ambiguidade moral das suas personagens e as situações em que elas eram colocadas à prova. A estrutura familiar era retratada, em diferentes películas, como engessada e disfuncional, os pais se revelavam como incapazes de compreender seus filhos e o que eles almejavam, havendo uma clara diferença entre gerações, explicitada pela maneira de cada uma delas se comportar. O governo e suas instituições eram

A GUERRA DO VIETNÃ NO CINEMA HOLLYWOODIANO (1968-1979)

TIAGO GOMES DA SILVA

costumeiramente desmoralizados, expostos como corruptos ou, simplesmente, exibidos como uma piada.

Diversos filmes da época trataram de assuntos polêmicos e tidos como tabu, por exemplo: o relacionamento de um jovem recém-formado com uma mulher mais velha e amiga de seus pais em *A Primeira Noite de um Homem* (*The Graduate*, dir. Mike Nichols, 1967); o consumo e tráfico de drogas em *Sem Destino* (*Easy Rider*, dir. Dennis Hopper, 1969); a prostituição masculina em *Perdidos na Noite* (*Midnight Cowboy*, dir. John Schlesinger, 1969); violência policial como mostrada em *Operação França* (*The French Connection*, dir. William Friedkin, 1971); corrupção policial em *Serpico* (dir. Sidney Lumet, 1973); incesto em *Chinatown* (dir. Roman Polanski, 1974) e prostituição infantil em *Taxi Driver* (dir. Martin Scorsese, 1976).

Os longas-metragens desses realizadores também apresentaram novas abordagens sobre temáticas importantes para a sociedade da época como a violência, o sexo e a família, em películas como *Bonnie e Clyde: uma rajada de balas* (*Bonnie and Clyde*, dir. Arthur Penn, 1967) e *O Poderoso Chefão* (*The Godfather*, dir. Francis Ford Coppola, 1972). Outros temas recorrentes foram aqueles relacionados aos acontecimentos históricos centrais da década, como o caso de Watergate em *Todos os Homens do Presidente* (*All The President's Men*, dir. Alan J. Pakula, 1976).

A Guerra do Vietnã foi uma das principais questões dessa época e esteve presente em diversas produções, como o documentário *Corações e Mentes* (*Hearts and Minds*, dir. Peter Davis, 1974). Como mencionado anteriormente, o conflito nem sempre foi retratado na trama dos filmes, no entanto, era uma questão central da época e influenciou fortemente diversos realizadores do período. Por exemplo, Arthur Penn, diretor de *Bonnie e Clyde* (1967), ao comentar sobre as críticas às cenas de violência em seu longa-metragem, explicou a razão de escolher representar a violência de forma tão explícita e a relação com o Vietnã:

Arthur Penn: Devíamos mostrar o que se vê quando alguém leva um tiro. Mostrar que baleiar alguém não é um evento asséptico, não é algo imaculado. Há uma quantidade enorme de sangue (...). E estávamos no meio da Guerra do Vietnã. O que as pessoas viam na televisão toda noite era tão sangrento quanto o que estávamos mostrando no cinema, ou até mais.^{III}

A forma como a violência é representada no filme de Arthur Penn estava relacionada à maneira como a sociedade encarava a violência, principalmente, através das imagens da Guerra do Vietnã. Outro exemplo pode ser percebido nos comentários de Marlon Brando sobre o filme *O Poderoso Chefão* (1972).

O filme foi feito no início da década de 70 e naquela época havia muitas coisas que era possível dizer da Máfia, mas não de outros elementos existentes nos Estados Unidos. Havia muita diferença entre os crimes praticados pelas gangues e a Operação Phoenix, aquele programa de homicídio perpetrado pela CIA no Vietnã? (...) Não vejo muita diferença entre os assassinatos de gângsteres como Joey Gallo e os irmãos Diem no Vietnã, a não ser o fato dos Estados Unidos agirem com hipocrisia.^{IV}

Como poder ser percebido, a Guerra do Vietnã era um elemento que influenciava a geração da Nova Hollywood. Diversos cineastas, embora não produzissem películas que tinham suas tramas tratando diretamente do conflito, eram influenciados por ele e realizavam filmes que criticavam a violência e os males causados pelo envolvimento dos Estados Unidos na guerra.

Steven Spielberg, um dos mais conhecidos nomes dessa geração de cineastas, afirmou posteriormente que foi profundamente afetado pela Guerra do Vietnã. De acordo com o cineasta, o conflito foi responsável por despedaçar seu mundo pessoal e também cinematográfico. Tendo crescido admirando os filmes de guerra norte-americanos, Spielberg

experimentou uma profunda mudança com o desenvolvimento dos combates no Vietnã. De acordo com Gary Gerstle, “Naquele período de inocência dos anos 50, Spielberg não punha em cheque a virtude dos Estados Unidos, o objetivos justos das guerras que o país tinha lutado ou a nobreza e bravura daqueles que perderam a sua vida”^V, todavia, de acordo com o próprio Steven Spielberg “todo estereótipo se esfacelou quando as baixas do Vietnã invadiram nossas salas de estar sete noites por semana, por quase uma década (...) um novo tipo de morte estava vindo ao nosso encontro, sem cortes ou censuras”^{VI}.

Martin Scorsese, por sua vez, ao comentar sobre a importância da história de Travis Bickle (personagem de Robert DeNiro em *Taxi Driver*), afirmou que:

Martin Scorsese: Era crucial para a personagem de Travis Bickle ter tido a experiência da vida e da morte à sua volta em cada segundo que vivera no sudeste asiático (...) Penso que é algo que qualquer pessoa que tenha vivido uma guerra, qualquer guerra, sente quando regressa aquilo que é suposto ser “a civilização”. Fica decerto ainda mais paranoico (...) Travis Bickle está afetado pelo Vietname isso está latente nele e depois explode.^{VII}

Os Boinas Verdes e a narrativa heróica sobre o Vietnã

Em uma carta endereçada ao presidente Lyndon Johnson, de 28 de dezembro de 1965, o remetente inicia seu texto recuperando um conselho dado a ele por seu pai, afirmando que quando você quer que algo seja feito, deve-se recorrer ao homem no topo — no caso, o comandante-chefe dos Estados Unidos, o presidente Johnson.

O autor da correspondência reconhece que a Guerra do Vietnã não era popular, no entanto, ele afirma sua concordância com a postura da administração Johnson e busca, junto a ela, explicar ao povo norte-americano porque os Estados Unidos estão no Sudeste Asiático. De acordo com o remetente, a melhor forma de sensibilizar a opinião pública é através do cinema. Ele propõe realizar uma película que ajude a causa da guerra e que também possa alcançar outro objetivo, lucrar. Segundo o remetente, “Nós queremos contar a história de nossos combatentes no Vietnã com bom senso, emoção, caracterização e ação. Nós queremos fazer de uma forma que inspirará uma atitude patriótica por parte de nossos companheiros americanos — um sentimento que nós já tivemos nesse país no passado durante tempos de estresse e problema”. O autor ainda destaca que sua organização pode ajudar a alcançar esse fim e que deseja fazer esse filme através do ponto de vista das Forças Especiais, solicitando, assim, a ajuda e cooperação do Departamento de Defesa.

O remetente afirma o seu próprio papel importante nesse projeto, lembrando que ele já trabalhou em diversos outros filmes, tendo alcançado a vida de milhões de pessoas, tendo tido a “boa fortuna de estar associada a filmes que retrataram a integridade e dignidade de nossos militares, e imbuiu nosso povo com orgulho”.

O autor da carta era o veterano ator de Hollywood, John Wayne, e o projeto proposto por ele foi de fato realizado. Lançado em 1968, o filme *Os Boinas Verdes* (*The Green Beret*, dir. John Wayne e Ryan Kellog, 1968) foi um dos primeiros longas-metragens produzidos sobre o Vietnã, e um dos poucos a apresentar uma postura tão claramente apoiadora do conflito^{VIII}.

O fato de serem feitos filmes com o claro intuito de apoiar uma guerra não era uma novidade em Hollywood. Essa prática havia sido muito forte em décadas anteriores, principalmente, durante a Segunda Guerra Mundial. A indústria cinematográfica norte-americana apoiou participação dos Estados Unidos na guerra de diversas formas, uma delas foi através da realização de filmes de propaganda em defesa da causa norte-americana, alguns deles dirigidos por cineastas reconhecidos e importantes do período, como Frank Capra.

Outra maneira de apoiar foi participar diretamente da guerra, atores conhecidos e importantes da época se alistaram e atuaram no exército durante o conflito, como foi o caso de James Stewart, Clark Gable e Henry Fonda. No entanto, John Wayne, um dos principais

A GUERRA DO VIETNÃ NO CINEMA HOLLYWOODIANO (1968-1979)

TIAGO GOMES DA SILVA

atores de filmes de guerra, entusiasta da participação dos Estados Unidos na Segunda Guerra, nunca realmente esteve em combate^{IX}.

John Wayne também foi um ferrenho apoiador da Guerra do Vietnã, chegou a visitar tropas norte-americanas no país em 1966. Criticou abertamente atores e atrizes de Hollywood que não partilhavam de seu entusiasmo pela atuação dos Estados Unidos na região e condenou os críticos da guerra.^X

Antes de recuperar aspectos da trama do longa-metragem, deve ser destacado que o nome de John Wayne no elenco apresentava alguns importantes significados para o entendimento da obra. Primeiramente, o ator havia se popularizado por seus filmes de *western* e suas parcerias com o diretor John Ford. Em *Os Boinas Verdes*, alguns elementos da estrutura das obras de faroeste são incorporados. Assim como as películas do velho oeste, a obra em questão apresenta uma visão da realidade a partir de binômios, por exemplo, norte-americanos e aliados contra vietcongues, mas, principalmente, civilização contra barbárie, oposição fortemente presente nos filmes de western, a segunda sendo representada então pelos indígenas.

No filme, as tropas lideradas por Wayne são enviadas para uma região afastada do Vietnã do Sul onde ajudam na construção de uma base militar. Assim como o mito da fronteira, a película reproduz o avanço do homem civilizado (os norte-americanos e seus apoiadores vietnamitas) contra a barbárie e a selva. A presença de John Wayne no elenco serviu para reforçar e transportar o estereótipo fortemente presente nos filmes de faroeste de luta do bem contra o mal, civilização contra barbárie para a Guerra do Vietnã.

Outro ponto central para a narrativa do filme era o histórico de John Wayne como ferrenho opositor do comunismo. O ator havia sido um dos principais nomes a apoiar o comitê presidido pelo senador McCarthy e, em 1944, colaborou para a criação da *Motion Picture Alliance for the Preservation of American Ideals*, organização que posteriormente presidiu (1949-1953) e que prestou auxílio às investigações de McCarthy sobre o comunismo em Hollywood.

Os Boinas Verdes apresentou muitos dos pontos destacados por John Wayne em sua carta para Johnson. A partir da atuação das Forças Especiais, o filme buscou construir uma narrativa que estabelecia a atuação dos Estados Unidos no Vietnã como uma luta pelos nobres valores da liberdade e contra o comunismo. As tropas norte-americanas estavam auxiliando e salvando o país do mal que o ameaçava, a presença dos Boinas Verdes não era somente correta, justificada, mas também imprescindível. Os horrores causados pelos vietcongues e seus apoiadores comunistas na região eram desumanos. O autoritarismo e a ameaça comunista estavam destruindo o país, a atuação dos Estados Unidos no filme aparece menos como sendo parte de conflito entre dois países e mais como uma missão de salvamento.

Logo nas cenas iniciais, o fervor nacionalista, militarista e anticomunista do filme é apresentado. Em uma exposição para civis e jornalistas, os Boinas Verdes relatam suas funções e qualificações, em seguida, respondem a perguntas da plateia. Tantos os civis, mas principalmente os jornalistas, estão céticos dos motivos dos Estados Unidos lutar no Vietnã e indagam um oficial e um sargento da companhia a razão do envolvimento.

Repórter Hume Parkinson: Por que os Estados Unidos está participando dessa guerra cruel?

Suboficial Muldoon: Decisões sobre política externa não são tomadas por militares. Um soldado vai aonde é mandado e combate a quem ordenarem.

Jornalista George Beckworth: Você concorda com isso, Sargento McGee? Os Boinas Verdes são apenas um robô sem sentimentos pessoais?

(...) Sargento McGee: Nós temos sentimentos pessoais e opiniões. É difícil não os formar lá. (...) Como soldado, nós podemos entender a morte de militares, mas o extermínio de civis, o assassinato intencional e tortura de mulheres e crianças.

Repórter Sybill Sutton: Imagino que coisas horríveis acontecem na guerra, mas isso não quer dizer que eles querem ou precisam de nós.

A GUERRA DO VIETNÃ NO CINEMA HOLLYWOODIANO (1968-1979)

TIAGO GOMES DA SILVA

Sargento McGee: Eu vou tentar responder essa questão para vocês. Vou colocá-la de uma forma que todos consigam entender. Se isso acontecesse nos Estados Unidos, todo prefeito em todas as cidades seria assassinado. Todos os professores que vocês conheceram algumas vezes seriam torturados e mortos. Todo professor que você já ouviu falar, todo governador, todo senador, todos os membros da Câmara dos Deputados, todos seriam torturados e mortos, e um grande número seria sequestrado. Mas apesar disso, há alguns poucos sempre dispostos a se erguerem e tomarem o lugar daqueles que foram dizimados. Eles nos querem, Sra. Sutton. E eles precisam de nós.

Em seguida, os militares são indagados por um dos jornalistas se eles deveriam estar no Vietnã visto que o país não conseguia formular uma Constituição e ter um governo eleito democraticamente. Muldoon responde que aprendeu no colégio sobre as Treze Colônias, que entre 1776 e 1787 mantiveram-se unidas para lutar contra a guerra e uniram esforço para formular uma Constituição que vigora até os dias atuais.

Por último, o repórter Beckworth tenta afirmar que essa é uma luta entre vietnamitas, de acordo com o jornalista “a guerra é entre eles, deixe que eles resolvam”. Para essa afirmação, Muldoon responde mostrando as armas apreendidas e as jogando na mesa em que os jornalistas estão sentados. Ele afirma que os equipamentos são provenientes da China, Rússia e Tchecoslováquia, armamentos comunistas, mostrando que essa não é uma luta somente entre vietnamitas. Por fim, o soldado afirma que não precisa muito para entender o que está em jogo é a “dominação comunista do mundo”.

A resposta do oficial mostra que a presença dos Estados Unidos na região não se justifica somente pela necessidade militar deles lá, mas também, pela sua importância na luta em favor da democracia e contra o comunismo. Além disso, ajuda a estabelecer a figura dos jornalistas, representando a intelectualidade como aqueles que afirmam sobre o que não conhecem, que nunca tiveram a experiência da guerra e não conhecem o problema como os militares. Ao fim do filme, o repórter Beckworth, que decidiu ir ao Vietnã para cobrir o conflito, tem sua opinião sobre a guerra alterada, passando a defender a ação do exército norte-americano que antes ele tanto criticava.

A narrativa da película afirma uma ideia de valorização extrema das forças armadas norte-americanas, especialmente as unidades de elite. O longa-metragem reproduz a interpretação de que o conflito no Vietnã é uma luta do bem contra o mal, da civilização contra a barbárie, da democracia contra o comunismo. O sacrifício dos militares na guerra ocorre em nome dos mais nobres valores humanistas e norte-americanos, suas ações buscam salvar e ajudar aqueles que são assolados pelo comunismo, reafirmando, assim, a ameaça da Guerra Fria.

Os vietcongues são os grandes inimigos com quem os norte-americanos devem lutar, no entanto, eles não costumam aparecer. Na maior parte do longa-metragem, somente os horrores causados por eles são revelados. Nas cenas de combate em que eles estão presentes, são representados em grande número, agindo sem estratégia, de forma descoordenada e sempre com o objetivo de destruir ou matar. No entanto, nem todos os vietnamitas são mostrados de forma negativa. Aqueles que lutam contra os vietcongues e juntos dos Estados Unidos são apresentados como bravos, combatendo até o momento de sua morte com o objetivo de derrotar os inimigos comunistas, homens que se sacrificam para evitar que o comunismo destrua sua nação.

A trama do filme é relativamente simples, a tropa liderada por John Wayne é enviada para uma região no interior do Vietnã do Sul onde um forte está sendo construído, apesar dos constantes ataques de vietcongues. Ao chegar à localidade, a personagem de Wayne busca entender a situação e melhorar as condições de defesa do forte. Logo de início, ele é informado da razão de tão poucos vietnamitas estarem morando ou trabalhando no forte: os

A GUERRA DO VIETNÃ NO CINEMA HOLLYWOODIANO (1968-1979)

TIAGO GOMES DA SILVA

vietcongues haviam causado tanta destruição que os moradores da área haviam aprendido a não confiar mais em ninguém.

A ação das tropas de Wayne visa ajudar e salvar os vietnamitas contra a ameaça comunista. Além de causarem destruição, os vietcongues recrutam homens à força para fazerem parte de seus exércitos e assassinam mulheres e crianças. Enquanto isso, as tropas norte-americanas prestam auxílios médicos aos sobreviventes e buscam convencer as aldeias a se juntarem a eles no forte, onde estariam protegidos.

O líder de uma aldeia, depois de ir até o forte em busca de tratamento médico para sua neta, concorda em se mudar para lá junto com os outros aldeões. Todavia, no dia seguinte, quando os norte-americanos chegam ao seu vilarejo para os levarem em segurança ao acampamento, descobrem que os vietcongues estiveram lá e fizeram um de seus recrutamentos forçados. Além dos homens levados à força, vários membros da aldeia haviam sido assassinados, inclusive, o líder e sua jovem neta. Uma das sobreviventes informa para onde rumaram os vietcongues: para o território do Norte, dos comunistas, onde eles estariam seguros.

Após sofrerem um massivo ataque dos vietcongues, o acampamento é praticamente destruído, no entanto, os vietnamitas que estavam lá são salvos pelos norte-americanos. Na segunda parte do filme, John Wayne lidera uma missão para sequestrar o líder do exército vietcongue no Sul.

Alguns elementos sobre a narrativa do filme devem ser destacados. Primeiramente, a guerra é em favor da democracia e contra a ameaça comunista, uma película de valorização do militarismo e da atuação dos Estados Unidos no Vietnã. Um ponto central é que aqueles que lutam lá não experimentam uma transformação de suas convicções no sentido negativo. Ao final do filme, os soldados e o repórter que os acompanhou estão mais certos de seus ideais e dos motivos de estarem lá. Aqueles feridos em combate não se tornam inválidos, a figura do veterano desabilitado ainda não aparece. Os que morrem em combate são enaltecidos como heróis, seus nomes tornam-se nomes de rua, prédios e suas memórias são valorizadas e enaltecidas.

Em *Os Boinas Verdes*, a guerra não corrompe, enobrece. No entanto, como veremos, essa narrativa sobre o conflito sofreu uma grande transformação nos anos seguintes. A missão dos Estados Unidos não seria mais de salvar e ajudar, na verdade, eles se tornariam responsáveis pelos crimes que os Boinas Verdes lutaram contra, como assassinato de aldeões, destruição de vilas e violação dos ideais humanistas e democráticos.

O horror, o horror da guerra

Em *Apocalypse Now* (1979)^{XI}, as palavras finais do Coronel Kurtz, “o horror, o horror”, foram utilizadas para descrever de forma simples e clara a experiência da guerra. Embora dita somente em uma das últimas cenas do filme, a ideia do horror que é a guerra perpassa todo o longa-metragem. Desde a primeira cena, quando uma grande explosão ocorre em uma floresta, fica claro que o efeito de destruição é o grande legado.

Em diversas cenas, explosões, como a da cena inicial, repetem-se. A grandiosidade delas revelam também um poder destruidor, desproporcional e desproposital. Enquanto o grupo de soldados que acompanha o Capitão Benjamin Willard (Martin Sheen) em sua missão cruza o território do Vietnã, eles encontram restos de destruição que já fazem parte da paisagem do país, helicópteros e aviões derrubados, casas e plantações dizimadas, centenas de corpos mutilados e expostos. Horror esse que não terminou e compõe o cenário cotidiano de guerra e destruição que se transformou o país.

A guerra não é mostrada como uma experiência passageira, mas como algo que se torna a vida e o cotidiano dos soldados e de um país. A questão da continuidade da guerra é

A GUERRA DO VIETNÃ NO CINEMA HOLLYWOODIANO (1968-1979)

TIAGO GOMES DA SILVA

um elemento central na trama. Em uma das cenas do filme, o coronel Bill Kilgore (Robert Duvall) afirma que um dia a guerra irá terminar. No entanto, a fala e expressão do militar não permitem entender se isso é algo bom ou ruim. Fica claro que isso é um fato, mas não se é algo esperado ou inevitável. A guerra tornou-se a vida daqueles homens e da população do país. Benjamin afirma que alguns soldados acreditam que podem retornar para casa, mas, como ele já descobriu, o lar já não existe mais. Embora as casas dos soldados permaneçam intactas fisicamente, a guerra transformou os combatentes que dela participaram e o sonho de retornar, para Benjamin, é uma ilusão. Ele não pode retornar não porque o lar foi destruído, mas, sim, porque ele não é mais a mesma pessoa.

As cenas no Vietnã revelam uma guerra completamente desorganizada, ilógica e louca. “Coelhinhos” da Playboy apresentam-se para os militares para aumentar o moral da tropa, e de modo igualmente irracional, um comandante conduz sua estratégia militar e seus homens de acordo com as necessidades da guerra e também de seu apreço pelo surfe. O mesmo comanda um violento ataque a uma praia extremamente bem protegida para poder usufruir das boas ondas que a localidade apresentava. Soldados surfam no meio da batalha, com explosões ao seu lado. Uma família francesa recusa-se a sair do país e mantém um exército particular para salvaguardar sua plantação na região. Em diferentes acampamentos, quando Benjamin pergunta onde está o responsável pelo comando do local, sua indagação é recebida como se fosse algo quase cômico, a ideia de um comandante responsável parece como um absurdo para os soldados que vivem aquela guerra, algo distante da realidade deles.

Quando comparado com o filme *Os Boínas Verdes*, o longa-metragem dirigido por Francis Ford Coppola apresenta elementos esclarecedores. Se no primeiro filme, os soldados lutam contra o comunismo e em favor da liberdade, na obra de Coppola não existe razão para a luta. A guerra é a própria explicação para ela existir. A única razão para a continuidade da guerra é ela mesma, que se tornou uma realidade em si. Não se busca explicar uma razão original que tenha iniciado os combates, isso já se perdeu completamente, não há nenhum sentimento patriótico que conduz os soldados.

O longa-metragem revela uma guerra que é definida pelo seu horror e sua loucura. Os soldados vivem uma realidade construída pela própria guerra, a vida que eles tinham antes é um passado que foi destruído pelo conflito. Retornar ao lar é uma ilusão, a guerra tornou-se a vida deles.

Lançado em 1979, o longa-metragem de Coppola apresentou um claro contraponto com a visão do que era a guerra presente no filme estrelado por John Wayne. A guerra não serve para construir ou ajudar uma nação, ela destrói um país e a vida de quem participa dela.

Em *O Franco-Atirador* (1978)^{XII}, a representação da guerra também é extremamente negativa. A primeira cena das personagens no Vietnã é precedida por uma última confraternização entre o grupo de amigos, sendo que três deles iriam para a guerra em breve. Os colegas se reúnem em um bar depois de uma caçada e ouvem um deles tocar uma música no piano. Eles se acalmam e ouvem de forma contemplativa a calma melodia. Logo em seguida, a imagem é cortada para uma aldeia no Vietnã sendo bombardeada.

Imediatamente é construída uma oposição entre a aparente tranquilidade do lar e a violência da guerra. A aldeia está completamente destruída, porcos se alimentam dos restos. Explosões destroem o pouco que sobrou do lugar. Nesse momento, um grupo de soldados chega ao local e Michael (Robert De Niro) se reencontra com os velhos amigos — Nick e Steven, Christopher Walken e John Savage, respectivamente —, no entanto, eles estão muito diferentes da cena anterior e De Niro mal esboça uma reação ao vê-los, mal os reconhecendo.

Capturados, os soldados são mantidos prisioneiros. São obrigados a jogar a roleta russa entre si, no final, somente os três amigos conseguem fugir do local onde estavam capturados. Steve se fere na fuga e, posteriormente, fica em uma cadeira de rodas.

A GUERRA DO VIETNÃ NO CINEMA HOLLYWOODIANO (1968-1979)

TIAGO GOMES DA SILVA

Assim como em *Os Boínas Verdes*, o filme retrata a destruição causada pela guerra, no entanto, ao contrário da película estrelada por John Wayne, em *O Franco-Atirador*, as tropas norte-americanas não estão ajudando ou salvando os locais, mas são parte e agentes da destruição que os cercam.

A cidade de Saigon é mostrada apinhada de soldados norte-americanos, cercados por prostituição. Eles são parte da paisagem de uma cidade que parece estar completamente destruída, sobrevivendo na imoralidade. Ao final do filme, quando a personagem de Robert De Niro volta ao local para tentar encontrar seu amigo, a cidade já se encontra vazia, todos tentam fugir, nem os bares e prostíbulos funcionam mais direito, a região foi abandonada pelos soldados e pelos locais que tentam fugir a qualquer custo. O resultado final da guerra é um horror que os norte-americanos ajudaram a construir.

As cenas no Vietnã revelam que o país não estava sendo salvo de uma ameaça, ao final da guerra, a atuação norte-americana revela-se como um fracasso. O conflito não auxiliou os vietnamitas, mas, sim, foi responsável pela destruição do país e sofrimento de seus habitantes. O legado dos Estados Unidos ao Vietnã é somente de destruição.

Os dois filmes (*O Franco Atirador* e *Apocalypse Now*) apresentam um discurso diferente sobre a guerra, nesses casos, ela não é parte de uma etapa da construção nacional ou parte de uma regeneração pela violência. Os longas-metragens revelam que o conflito armado destrói os dois lados, ambos terminam feridos e corrompidos. Se antes a guerra, principalmente a Segunda Guerra Mundial, era parte da luta por um ideal, agora não é mais. Não há mais nenhum princípio que conduza os soldados no Vietnã, somente ideias de valentia, coragem e patriotismo que são desconstruídos pela revelação dos horrores da luta e suas consequências.

Nesse momento, pode ser percebida, por conta do Vietnã, uma mudança no discurso cinematográfico sobre a guerra, sua validade e suas consequências. Nessa abordagem mais crítica e contestadora, surge uma figura fundamental nesse discurso, uma personagem que revela os horrores da luta e suas consequências danosas para a saúde física do indivíduo e para os valores norte-americanos, o veterano.

O veterano e o trauma do Vietnã

Na obra *Os Boínas Verdes*, a maioria dos soldados que sobreviveu aos combates encontrava-se sem grandes ferimentos, no máximo, eram encaminhados para a enfermaria. Na cena final da película citada, quando John Wayne caminha pela praia com a criança órfã em seu colo, ele está em plena condição física e suas convicções sobre a guerra e a presença dos Estados Unidos no país continuam intactas, talvez até mais fortes do que antes. Na maioria das obras do gênero, a guerra se encerrava quando o combate terminava, todavia, com a figura do veterano, a guerra e suas consequências prolongam-se indefinidamente, e o ex-combatente é uma prova viva dos horrores experimentados que não desaparecem. Em alguns casos, como Travis Bickle (protagonista de *Taxi Driver*), a personagem personifica o trauma do Vietnã e sua incapacidade de se adaptar reflete o próprio incômodo da população norte-americana com a lembrança do conflito e sua explosão final revive a própria violência da guerra.

Esse tipo de discurso sobre o soldado altera-se profundamente a partir da segunda metade da década de 1970, momento em que a guerra já havia terminado e os relatos de veteranos sobre o conflito começaram a ser publicados. Nesse sentido, diversos filmes vão atentar para a continuidade da guerra após o cessar-fogo. Dessa forma, o retorno ao lar não é algo simples e fácil, é talvez o momento mais difícil para o veterano que não consegue se adaptar, seja pelas dificuldades oriundas de suas feridas que o deixaram paraplégico, ou pela incapacidade de lidar com a recordação de seus atos e sua incapacidade de retornar a vida civil que ele tinha antes.

A GUERRA DO VIETNÃ NO CINEMA HOLLYWOODIANO (1968-1979)

TIAGO GOMES DA SILVA

Um dos principais filmes a tratar desse tema foi *Amargo Regresso* (*Coming Home*, dir. Hal Ashby, 1978). Se a primeira cena de *Os Boínas Verdes* mostra soldados didaticamente apresentando justificativas para a ação dos Estados Unidos no Vietnã, o longa-metragem de Hal Ashby inicia-se desconstruindo esse discurso. Soldados, em cadeiras de roda ou deitados em suas camas de hospitais, jogam sinuca e comentam se voltariam ou não ao Vietnã se pudessem. A maioria diz que não, afirmando que preferiria ir para a Suíça ou o Canadá (formas de fugir do recrutamento). Um dos ex-combatentes afirma que voltaria por uma obrigação moral, afirmando que ninguém deve dizer ao outro o que fazer e foi por isso que ele foi ao Vietnã lutar e por isso ele voltaria. Para essa justificativa, um veterano o indaga sobre o aparente paradoxo de ele ir lutar no exterior em favor da liberdade dos outros em uma guerra que o recrutamento era forçado, em que muitos não tinham a escolha de participar ou não do conflito.

Com exceção de um veterano, todos os outros afirmam que não voltariam e não entendem a razão de alguém que já esteve lá dizer voltaria. Um deles justifica o fato de veteranos dizerem que voltariam ao Vietnã como se fosse uma mentira que deveria ser contada para lidar com os seus atos. Se os ex-combatentes admitissem que a participação deles na guerra foi em vão, eles simplesmente não conseguiriam viver consigo mesmos. Dessa forma, eles afirmariam que regressariam para a guerra como forma de justificar os atos que cometeram e o fato de estarem feridos para sempre como parte de algo bom, algo maior que eles, e não o resultado de uma guerra insensata.

A primeira cena de *Amargo Regresso*, assim como em *Os Boínas Verdes*, situa o ponto de vista a ser contado, a forma de narrar e representar a guerra e suas consequências. No caso da obra dirigida por Hal Ashby, logo se estabelece que a narrativa se constrói a partir da perspectiva dos veteranos. Eles, além de seus problemas físicos, são obrigados a lidar com os seus próprios arrependimentos. Não há nada na sua experiência na guerra que permita os confortar, algo bom que amenize a sua condição. Para eles, todo o sofrimento causado possui como origem uma ideia ingênua e errada que eles tinham do que realmente era a guerra.

Uma das personagens principais do filme é Luke Martin (Jon Voight), ex-atleta do time de futebol americano de seu colégio, que foi ferido na guerra e perdeu os movimentos da cintura para baixo. No início do filme, ele está no hospital de veteranos, onde constantemente reclama da precariedade do local e da negligência dos médicos e enfermeiros. Luke apresenta dificuldades de lidar com a sua condição, tem explosões de raiva e somente consegue se locomover pelo hospital deitado em uma cama e usando duas bengalas para se impulsionar.

Como os outros veteranos, Luke apresenta muitas dificuldades de lidar com o seu retorno para casa, tanto por conta dos ferimentos que o impedem de andar, quanto pela sua experiência no Vietnã. O longa-metragem narra sua experiência no hospital e seu relacionamento com a enfermeira Sally Hyde (Jane Fonda) e como, aos poucos, ele vai tentando se readaptar e voltar a ser a pessoa que ele era antes, no entanto, seus arrependimentos não desaparecem.

Ao final do filme, em um discurso para jovens estudantes de uma escola local, a personagem de Jon Voight afirma seu arrependimento de ir para a guerra, dizendo que ele tinha uma imagem do que seria o conflito, uma interpretação vaga de patriotismo, uma imagem construída por filmes e discursos de outros sobre as virtudes e os atos heroicos do que era participar das Forças Armadas e da guerra. Luke afirma que um dos motivos que o levou a acreditar nessas falsas ideias era que ele queria ser um herói, queria matar pelo país. Luke diz para os alunos não irem, porque ele foi e fez muitas barbaridades lá, sem conseguir lidar com elas e não quer que eles passem por isso.

Um ponto em comum nos filmes sobre veteranos é que os ex-combatentes não se sentem como heróis, pelo contrário, quando são parabenizados por seus atos, eles parecem

A GUERRA DO VIETNÃ NO CINEMA HOLLYWOODIANO (1968-1979)

TIAGO GOMES DA SILVA

retraídos e incomodados com os elogios. Constantemente os veteranos são contrastados, ao voltar para a casa, com a expectativa das pessoas do que era a guerra e qual seria a participação dos soldados norte-americanos, com a sua própria experiência e os horrores, muitas vezes indizíveis, que eles testemunharam e praticaram.

O discurso de Luke destaca uma questão central para a figura do veterano, alguém que fez atos muitas vezes indizíveis e que não consegue lidar com eles. A guerra havia transformado os combatentes de forma inimaginável. O contraste é estabelecido pela própria personagem de Luke, quando Sally encontra o livro dela do colégio em que ambos estudavam e que mostra um Luke mais novo, capitão do time de futebol, sorridente e levemente arrogante, alguém muito diferente da pessoa que Sally encontrou no hospital.

Outra figura do veterano é a personagem de Bob Hyde (Bruce Dern), namorado de Sally Hyde (Jane Fonda), que também apresenta dificuldades ao voltar para casa. No início do filme, Hyde afirmava que estava empolgado com a possibilidade de ir ao Vietnã, ele era um capitão que achava que podia alcançar a patente de major. Assim como Luke, acreditava que poderia ser um herói, no entanto, o horror da guerra o altera profundamente, e, mesmo após voltar para casa, ele não consegue se recuperar dos traumas vividos no Vietnã. No primeiro reencontro com sua namorada, em Hong Kong, Hyde já revela problemas para se comunicar, tendo muitas dificuldades de conversar com a companheira sobre os horrores que eles vinham vivenciando no Vietnã.

Ao final do filme, a personagem de Bruce Dern volta para os Estados Unidos por conta de um acidente — um ferimento mal explicado, o que sugere que ele possa ter se ferido de propósito — e revela-se como violento. Ao descobrir sobre o caso de sua namorada com Luke, ele a ameaça com uma arma.

Sally Hyde também experimenta uma transformação. De uma mulher que praticamente vivia para o seu marido, ela começa a trabalhar como voluntária no hospital de veteranos e a entender a realidade dos ex-combatentes e a dificuldade deles de lidarem com o retorno para casa. Enquanto Hyde está no Vietnã, Sally e Luke vivem um caso.

Luke e Hyde apresentam elementos importantes da figura do veterano, por exemplo, a expectativa em relação à guerra, a vontade de tornar-se um herói, a desilusão e trauma diante dos horrores e, por fim, a dificuldade de retornar a casa. O primeiro apresenta maiores dificuldades decorrentes de sua paraplegia, incapaz de andar ou se relacionar sexualmente. Hyde, por sua vez, embora levemente ferido na perna, apresenta dificuldades maiores em lidar com seus atos. Ambas as personagens revelam a dificuldade física e psicológica do veterano, que sofre de impotência sexual, ataques de fúrias, pesadelos, alcoolismo, entre outras dificuldades.

Em *Amargo Regresso*, o veterano não é um soldado que volta para casa após cumprir seu serviço com a pátria, ele é alguém que tem que regressar para o lar em decorrência dos horrores da guerra. Nesse tipo de discurso, a guerra e as Forças Armadas não constroem o caráter dos homens, mas os deixam paraplégicos e traumatizados. Os ex-combatentes não são uma figura que possa ser exibidas em uniforme brilhante para falarem do orgulho de lutar pela liberdade e servir a nação, mas, sim, homens arrependidos de sua ingenuidade e atormentados por seus atos.

O filme *O Franco Atirador* apresenta algumas questões relevante a serem analisadas. O longa-metragem também retrata a incapacidade dos veteranos de voltarem e se adaptarem ao lar. A personagem de Christopher Walken escolhe fugir e decide viver jogando roleta russa em vez de voltar para casa. Steve (John Savage) prefere permanecer em um hospital de veterano a voltar para junto de sua família. Quando Michael (Robert DeNir) o tira de lá à força, ele o tenta impedir dizendo que não pertence mais a sua casa. De acordo John Hellman, “Nick encarna uma aceitação inocente da natureza que não pode sobreviver as revelações da

A GUERRA DO VIETNÃ NO CINEMA HOLLYWOODIANO (1968-1979)

TIAGO GOMES DA SILVA

morte do Vietnã^{XIII}. Michael, por sua vez, quando descobre que seus amigos prepararam uma festa para comemorar a sua chegada, foge da comemoração e se isola em um hotel. Em seguida, quando confrontado pela personagem de Meryl Streep, afirma que se sente distante.

Esse é um discurso muito repetido nos filmes sobre o Vietnã, o veterano que volta para casa, mas não consegue se comunicar, profundamente marcado pela sua experiência na guerra, ele não consegue pertencer ao lugar que sempre viveu, não se sente o mesmo e está distante. O homem que regressa é muito diferente do jovem que escolheu ir para a guerra.

Outra transformação que pode ser percebida é a própria expressão das personagens. Muitos deles estampam no rosto a mudança que passaram por conta da experiência na guerra. Essa questão é muito clara ao se analisar a personagem de Christopher Walken em *O Franco-Atirador*. Ao fim do filme, ao se reencontrar com seu melhor amigo, Michael, Nick não o reconhece. Ele é incapaz de esboçar qualquer emoção, parece completamente entorpecido. Sua expressão, antes alegre e sorridente, tornou-se impassível, sofrida e triste.

Além da transformação negativa vivenciada pelos que participam do conflito, a guerra também atinge a vida dos amigos e parentes que experimentam a perda. Em *O Franco-Atirador*, na cena final, ocorre uma nova reunião dos amigos, encontro esse que costumava ser tão alegre, cheio de música, piadas e risadas. No entanto, após o enterro de Nick, estão todos tristes e quietos, eles fazem um brinde a ele e permanecem em um silêncio contemplativo.

Outro filme que retrata a figura do veterano é o longa-metragem de Martin Scorsese. Todavia, em *Taxi Driver*, o conflito do Vietnã é mencionado poucas vezes ao longo da trama. Travis Bickle, protagonista do longa-metragem, faz breves menções à guerra, afirma somente que fez parte dos fuzileiros navais e que recebeu baixa honrosa. No entanto, há algumas alusões presentes na vestimenta da personagem. O casaco que ele usa em várias cenas ao longo do filme tem em um dos seus braços o símbolo da Companhia King Kong. A faca que ele carrega em sua bota era uma arma especificamente usada pelos fuzileiros no conflito e, na cena final, o corte de cabelo moicano que ele adota é inspirado no mesmo visual utilizado por soldados de tropas em missões especiais no Sudeste Asiático.

Taxi Driver narra a história de um homem insano que incorpora em sua personalidade os próprios os traumas sofridos pela nação. O Vietnã compõe a sua personalidade, e embora não justifique completamente suas ações, colabora para a sua insanidade. A guerra aparece como algo que a personagem carrega em si, trata-se dos horrores sofridos pela nação incorporados em Travis^{XIV}.

A partir da sua visão deturpada e isolada da realidade, anterior ao seu serviço militar, o motorista de táxi expõe em suas ações os anseios de sua geração. Assim como os Estados Unidos ainda tinham que conviver com as “feridas” do confronto, Travis carrega em si os próprios traumas da nação, sendo o Vietnã o principal deles. A guerra aparece como uma questão ainda não resolvida, tanto para o país, como para a personagem. Travis é a prova viva dos traumas do país. Ele é a vergonha do Vietnã que ainda existe e não foi aceita.

Assim como nos outros filmes sobre veteranos, Travis Bickle revela a desagradável recordação que a guerra não havia encerrado. No entanto, ao contrário das outras personagens de ex-combatentes que interiorizavam seus traumas ou explodiam somente com aqueles mais próximos a eles, Bickle exterioriza de forma violenta suas feridas, a brutalidade de suas ações é uma exposição cruel dos próprios traumas e anseios dos Estados Unidos em relação ao Vietnã.

Conclusão

O conflito no Vietnã marcou uma importante mudança na forma de representar a guerra e seus efeitos no cinema norte-americano durante a década de 1970. No entanto, nos

A GUERRA DO VIETNÃ NO CINEMA HOLLYWOODIANO (1968-1979)

TIAGO GOMES DA SILVA

anos seguintes, uma nova transformação ocorreu. Se por um lado, algumas obras continuaram a tratar a guerra (do Vietnã, inclusive) de uma perspectiva contestadora e crítica — mais notadamente os filmes de Oliver Stone^{XV} —, destacando as consequências negativas para os soldados, veteranos e sociedade civil local, por outro lado, houve a formulação de um novo discurso sobre a guerra, apoiado na emergência do conservadorismo e dos princípios encarnados na presidência de Ronald Reagan.

Em *Os Boínas Verdes*, pode ser percebida uma obra com objetivos propagandísticos, visando construir uma imagem positiva do conflito do Vietnã na sociedade norte-americana. No entanto, após um período em que a guerra não foi discutida diretamente no cinema norte-americano — ou seja, tramas de filmes não tratavam dos acontecimentos ou consequências do Vietnã —, a partir da segunda metade da década de 1970, as películas que passaram a discutir o tema apresentaram um viés crítico e contestador.

Essa nova perspectiva ocorreu por diferentes motivos, ao longo desse artigo buscamos evidenciar duas que consideramos centrais. A primeira foi a própria forma como o conflito no Sudeste Asiático foi perdendo popularidade e tornando-se uma questão problemática no imaginário norte-americano. Em segundo lugar, destacamos que a linguagem cinematográfica muito presente em filmes da Nova Hollywood, que buscaram desconstruir a visão do que era a guerra, anteriormente tão forte na história cinematográfica norte-americana.

A partir dos anos 1980, ocorreu novamente uma valorização da guerra e da vida militar. Os filmes do “exército de um homem” reafirmaram valores e ideais relacionados à emergência do conservadorismo nos Estados Unidos, apresentando um discurso individualista, patriótico, excepcionalista, ufanista e militarista. Nesse conjunto de obras, podemos destacar os longas-metragens estrelados por atores como Sylvester Stallone e Chuck Norris: protagonistas que realizaram missões que envolviam o retorno ao Vietnã e a vitória sobre as tropas inimigas, principalmente os comunistas. De acordo com Douglas Kellner, os “filmes de Stone demonstram a dor da derrota e retratam as instituições poderosas e as forças sociais a sobrepujarem a capacidade individual de controlar o curso dos eventos”^{XVI}. Enquanto que:

Todas essas tentativas cinematográficas de superar a “síntese do Vietnã” apresentam os Estados Unidos e o guerreiro-herói americano vitoriosos daquela vez, mostrando, portanto um sintoma de incapacidade de aceitar a derrota. Também apresentam uma compensação simbólica para a perda, vergonha, e a culpa ao retratarem os Estados Unidos como “bonzinhos” e daquela vez vitoriosos, enquanto que os inimigos comunistas são representados como a encarnação do “mal”, então alvo de derrota bem merecida (KELLNER, 2001, p. 88).^{XVII}

Essa nova visão sobre a guerra repercutiu também entres os setores mais liberais da indústria cinematográfica. Gary Gerstle destaca que, a partir dos anos 1990, o discurso liberal sobre a guerra teve que ser reformulado para concorrer contra o conservador que havia se difundido com relativa força e sucesso. O Vietnã deixou de ser um tema a ser discutido ao tratar da história militar do país, havendo uma clara preferência pelas ditas “guerras justas”, em que o nacionalismo norte-americano poderia ser discutido. Nessa nova conjuntura, o conflito no Sudeste Asiático abriu espaço para guerras que tivessem uma memória mais positiva relacionada a ela, principalmente, a Segunda Guerra Mundial. O combatente desiludido e o veterano foram substituídos pela figura do soldado-cidadão, um membro da sociedade civil que ia para a guerra e enfrentava todas as suas dificuldades em nome da nação. De acordo com o autor, um dos principais exemplos dessa narrativa é o longa-metragem de Steven Spielberg, *O Resgate do Soldado Ryan* (*Saving Private Ryan*, 1998), uma obra em que um professor de uma cidade pequena lidera seus homens para salvar um soldado desaparecido que deve retornar para a casa.

A GUERRA DO VIETNÃ NO CINEMA HOLLYWOODIANO (1968-1979)

TIAGO GOMES DA SILVA

Esses liberais da “guerra e nacionalismo” merecem mais atenção por seu papel em revigorar o nacionalismo liberal do que receberam até agora. Eles dedicaram esforços e se valeram de recursos sofisticados para conceder a suas histórias de guerra um conteúdo liberal. Eles julgaram melhor o valor da guerra para a construção da nação americana do que os liberais que ignoraram a questão. Mais importante, no caráter do soldado cidadão, esses liberais centraram a construção de um americano emblemático que lutava movido não pelo ódio ou ímpeto de dominar, mas por um dever patriótico e um compromisso com valores republicanos. Um nacionalismo tolerante e decente, eles pareciam argumentar, poderia ser alcançado por guerras feitas em nome de objetivos justos e altruístas.^{xviii}

Após a década de 1970, tanto o discurso liberal como o conservador apresentaram variações em relação ao tipo de representação presente nos filmes do período de 1975-1979. Embora, principalmente no caso da Guerra do Iraque, ainda haja diversas obras que apresentam visões mais críticas e contestadoras da participação dos Estados Unidos^{xix}, o discurso sobre a guerra tende a representá-la como parte do excepcionalismo norte-americano, que, embora se possam ser admitido os horrores causados por ela, ainda assim, afirmam a superioridade — militar e de ideias— dos Estados Unidos em relação aos seus adversários^{xx}.

ⁱⁱ Doutorando do Programa de Pós-Graduação em História Social (PPGHIS) da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ).

ⁱⁱ Embora o filme *Os Boínas Verdes* (1968) tenha sido produzido durante o período da Nova Hollywood, nele não estão presentes algumas das principais características mencionadas sobre essa fase do cinema norte-americano. Destacamos que essa película teve uma influência forte do cinema clássico hollywoodiano, tanto em relação à representação da guerra, (quanto) a construção de sua trama e das personagens. Ainda assim, vale a pena mencionar que as particularidades mencionadas sobre a Nova Hollywood não dizem respeito a todas as obras produzidas nesse período — nenhuma definição seria capaz de abarcar todos os filmes produzidos em Hollywood durante quase 14 anos —, mas, sim, tratam de alguns elementos centrais presentes em obras que tiveram grande impacto na construção da narrativa cinematográfica do período e na história do cinema norte-americano.

ⁱⁱⁱ SCORSESE, Martin & WILSON, Henry. *Uma Viagem Pessoal pelo Cinema Americano*. São Paulo: Cosac Naify, 2004, pp. 183-184.

^{iv} BRANDO, Marlon e LINDSEY, Robert. *Brando: Canções Que Minha Mãe Me Ensinou*. São Paulo: Siciliano, 1994, p.328.

^v GERSTLE, Gary. Na sombra do Vietnã: o nacionalismo liberal e o problema da guerra. *Revista Tempo*, Rio de Janeiro, vol. 13, nº 25, 2008, p. 58.

^{vi} SPIELBERG apud GERSTLE, Gary. Na sombra do Vietnã: o nacionalismo liberal e o problema da guerra. *Revista Tempo*, Rio de Janeiro, vol. 13, no 25, 2008.

^{vii} THOMPSON, David e CHRISTIE, Ian. *Scorsese por Scorsese*. Lisboa: Edições 70, 1989, pp.159-160.

^{viii} Disponível em: <https://www.loc.gov/exhibits/hope-for-america/the-embrace-of-arts-and-politics.html>; acessado em 02 de setembro de 2016.

^{ix} Sobre a relação entre Hollywood e a Segunda Guerra Mundial, cf.: BLACK, Gregory & KOPPEL, Clayton R. *Hollywood goes to war: how politics, profits & propaganda shaped World War II movies*. London. Collier Macmillan Publisher, 1987.

^x GREENWALD, Gleen. *Great American Hypocrites: Toppling the Big Myths of Republican Politics*. New York: Crow Publisher, 2008, p.27.

^{xi} Na trama de *Apocalypse Now*, o Capitão Benjamin Willard (Martin Sheen) é enviado em uma missão para assassinar o Coronel Kurtz (Marlon Brando), que havia desertado e comandava seu próprio exército no interior dos Estados Unidos.

^{xii} A trama do filme acompanha três momentos da vida de um grupo de amigos. Nas primeiras cenas, três deles estão na véspera de ir para o Vietnã. Em seguida, o longa-metragem mostra a experiência deles na guerra, para, por último, tratar da dificuldade de retorno ao lar.

^{xiii} HELLMAN, John. “Vietnam and Hollywood Genre Film: Inversions and American Mythology in *The Deer Hunter* and *Apocalypse Now*”. In: ANDEBERG, Michael (ed.). *Inventing Vietnam: The War in Film and Television*. Philadelphia: Temple University Press, 1991, p. 68.

^{xiv} Ao analisarmos a personalidade de Travis Bickle, devemos ter cuidado em não justificar todos os seus atos como decorrência do seu período no Vietnã. Travis sofre problemas causados pela sua solidão e isolamento

anteriores a sua ida para a guerra. Embora não seja o único fator, o Vietnã compõe seu caráter, a violência experimentada no Sudeste Asiático e a perpetuada por ele nas ruas de Nova York estão relacionadas.

^{XV} Entre os filmes de Oliver Stone sobre o Vietnã, podemos destacar: *Platoon* (1986), *Nascido em Quatro de Julho* (*Born on the Fourth of July*, 1989) e *Entre o Céu e a Terra* (*Heaven & Earth*, 1993). Sobre o cinema de guerra norte-americano após 1980, cf. SPINI, Ana Paula. Memória cinematográfica da guerra do Vietnã. In: VII Encontro Internacional da ANPHLAC, 2006, Campinas. VII Encontro Internacional da ANPHLAC, 2006.

^{XVI} KELLNER, Douglas. *A Cultura da Mídia- Estudos Culturais: identidade e política entre o moderno e o pós-moderno*. Bauru: EDUSC, 2001, p.96.

^{XVII} KELLNER, *op.cit.*, p.88.

^{XVIII} GERSTLE, *op. cit.*, p.51.

^{XIX} Nessa linha, podemos destacar obras como *Guerra ao Terror* (*The Hurt Locker*, dir. Kathryn Bigelow, 2008), *Zona Verde* (*Green Zone*, dir. Paul Greengrass, 2010).

^{XX} Nesse sentido, podemos mencionar longas-metragens recentes como: *Sniper Americano* (*American Sniper*, dir. Clint Eastwood, 2014) e *O Grande Herói* (*Lone Survivor*, dir. Peter Berg, 2013).

Referências Bibliográficas:

ANDEBERG, Michael. “Hollywood and Vietnam: John Wayne and Jane Fonda as Discourse”. In: ANDEBERG, Michael (ed.). *Inventing Vietnam: The War in Film and Television*. Philadelphia: Temple University Press, 1991, p. 15-32.

BRANDO, Marlon e LINDSEY, Robert. *Brando: Canções Que Minha Mãe Me Ensinou*. São Paulo: Siciliano, 1994

FONER, Eric. *Give me Liberty! An American History, Vol.2: from 1865*. New York: W.W Norton, 2011.

GERSTLE, Gary. Na sombra do Vietnã: o nacionalismo liberal e o problema da guerra. *Revista Tempo*, Rio de Janeiro, vol. 13, no 25, 2008.

GREENWALD, Gleen. *Great American Hypocrites: Toppling the Big Myths of Republican Politics*. New York: Crow Publisher, 2008.

HELLMAN, John. “Vietnam and Hollywood Genre Film: Inversions and American Mythology in The Deer Hunter and Apocalypse Now”. In: ANDEBERG, Michael (ed.). *Inventing Vietnam: The War in Film and Television*. Philadelphia: Temple University Press, 1991, p. 56-80..

KELLNER, Douglas. *A Cultura da Mídia- Estudos Culturais: identidade e política entre o moderno e o pós-moderno*. Bauru: EDUSC, 2001.

SCORSESE, Martin & WILSON, Henry. *Uma Viagem Pessoal pelo Cinema Americano*. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

THOMPSON, David e CHRISTIE, Ian. *Scorsese por Scorsese*. Lisboa: Edições 70, 1989.