

LUCIANO PIRES MESQUITA

**A “GUERRA DO PÓS-GUERRA”: O CINEMA NORTE-AMERICANO E A
GUERRA DO VIETNÃ**

*Dissertação apresentada como requisito
para a obtenção do grau de Mestre
em História pela Universidade Federal Fluminense.
Área de Concentração: História Social.
Linha de Pesquisa: História Cultural.*

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Ana Maria Mauad

**Niterói
2004**

AGRADECIMENTOS

Muitos são os nomes que tenho que lembrar que, de uma maneira ou de outra, contribuíram de alguma forma para a realização deste trabalho, seja com uma palavra de carinho, seja com uma sugestão, seja com o simples fato de estarem ali ao seu lado, como amigos e “torcida” especial. Àqueles que eu não mencionar peço desculpas, vocês não foram esquecidos; simplesmente o espaço não permitiria tantas homenagens, e portanto opto pelos grandes destaques.

Em primeiro lugar, agradeço a todos os meus caríssimos amigos pelos seus incentivos e pela sua alegria e companheirismo durante esses anos de luta. Em especial quero agradecer ao Ricardo, pelo entusiasmo e pela constante troca de idéias sobre os nossos temas de estudo. Ao Eduardo, pelas dicas e pela força. Ao Ângelo, pelo grande estímulo ao progresso da minha vida acadêmica. Aos meus companheiros de residência, Paulo, Roberto e meu querido irmão Ricardo, pelas conversas que estimulavam as idéias, mesmo fazendo mais barulho do que eu desejava nas horas de estudo. Aos meus companheiros de banda, Alexandre, Marcelo e Fábio, pela paciência com minha falta aos ensaios.

Não posso deixar de mencionar o meu companheiro de pós-graduação e grupo de estudo Alexandre Valim, pelas sempre ótimas sugestões, tiradas como eternas cartas da manga, e pela sua empolgação com a atividade acadêmica.

Minha gratidão se estende também ao Professor Ciro Cardoso, pelas valiosas indicações bibliográficas e conselhos. Ao Professor Paulo Knauss, por suas sugestões importantes ao enriquecimento do tema. Ao Professor Sidnei Munhoz, pelas dicas, bibliografias, conhecimento vasto sobre o problema da Guerra Fria e sua simplicidade mesmo sendo um *expert*. E claro, agradeço à Professora Ana Mauad pela orientação e capacidade de me ajudar a pôr ordem no caos, organizar as idéias e manter a calma, e pela paciência com meus deslizes.

Agradeço a minha sogra Miraci por ser minha “segunda mãe”.

E por último, mas mais importante tenho que agradecer à minha Paty. Foi o nosso amor que me trouxe até aqui e sem sua presença, teu carinho e teu sorriso não teria conseguido metade do que consegui. Essa jornada eu só consegui completar com seu amor e seu apoio o tempo todo, você me fez uma pessoa melhor. Te amo muito!

Luciano Pires Mesquita

“My film is not a movie; it’s not about Vietnam. It *is* Vietnam. It’s what it was really like; it was crazy. The way we made it was very much like the way the Americans were in Vietnam. We were in the jungle, there were too many of us, we had access to too much money, too much equipment; and little by little, we went insane.”

Francis Ford Coppola

SUMÁRIO

- 1. Introdução, 11**
 - 1.1 A Guerra do Vietnã e a Cultura da Mídia, 13**
 - 1.2 Um Panorama do Cinema Sobre a Guerra do Vietnã, 14**
 - 1.3 O Cinema como Fonte para o Estudo da Guerra do Vietnã, 17**
- 2. Contextualizando, 26**
 - 2.1 Introdução, 26**
 - 2.2 Cronologia da Guerra do Vietnã, 27**
 - 2.2.1 Antecedentes: A Indochina Colonial e a Luta Pela Independência, 28*
 - 2.2.2 A Primeira Guerra da Indochina (1945-1954), 32*
 - 2.2.3 Período 'Entreguerras' (1954-1964), 34*
 - 2.2.4 A Segunda Guerra da Indochina (1964-1975), 37*
 - 2.3 Considerações Sobre o Envolvimento dos Estados Unidos no Vietnã, 40**
- 3. A Guerra do Vietnã em Cena: *Apocalypse Now* e *Platoon*, 51**
 - 3.1 *Apocalypse Now* (1979), 51**
 - 3.1.1 Contextualização, 51*
 - 3.1.2 Análise, 54*
 - 3.2 *Platoon* (1986), 57**
 - 3.2.1 Contextualização, 57*
 - 3.2.2 Análise, 58*
 - 3.2.3 Análise de Seqüências, 63*
- 4. Memória e Cinema, 66**
 - 4.1 Considerações Iniciais, 66**
 - 4.2 *Apocalypse Now*, 68**
 - 4.3 *Platoon*, 72**
- 5. Conclusão, 80**
- Bibliografia, 83**
- Anexos, 87**

Anexo 1 – Filmografia Estadunidense Sobre a Guerra do Vietnã, 87

**Anexo2 – Ficha Técnica, Resumo da Narrativa e Decupagem de Cenas
Selecionadas de *Apocalypse Now*, 91**

**Anexo 3 – Ficha Técnica, Resumo da Narrativa e Decupagem de Cenas
Selecionadas de *Platoon*, 102**

LUCIANO PIRES MESQUITA

**A “GUERRA DO PÓS-GUERRA”: O CINEMA NORTE-AMERICANO E A
GUERRA DO VIETNÃ**

*Dissertação apresentada como requisito
para a obtenção do grau de Mestre
em História pela Universidade Federal Fluminense.
Área de Concentração: História Social.
Linha de Pesquisa: História Cultural.*

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Ana Maria Mauad

Aprovada em 30 de Março de 2004.

BANCA EXAMINADORA

Prof.^{as} Dr.^{as} Ana Maria Mauad (Orientadora) – Universidade Federal Fluminense

Prof. Dr. Paulo Knauss de Mendonça – Universidade Federal Fluminense

Prof. Dr. Sidnei Munhoz – Universidade Estadual de Maringá

**Niterói
2004**

Mesquita, Luciano Pires

A “Guerra do Pós-Guerra: O Cinema Norte-Americano e a Guerra do Vietnã/ Luciano Pires Mesquita. Niterói: [s.n.], 2004.

119 f., 30 cm

Bibliografia – páginas 73-76

Dissertação (Mestrado em História) – Universidade Federal Fluminense, 2004.

- | | | |
|---------------------|---------------------|---------------------|
| 1. Cinema | 3. Estados Unidos | 5. Cultura Política |
| 2. Guerra do Vietnã | 4. Política Externa | 6. Memória |

RESUMO

A Guerra do Vietnã teve um significativo impacto nos Estados Unidos, em função das enormes perdas materiais e humanas sofridas nos combates, e pôs em discussão nos EUA, durante e principalmente após a guerra, as ações do governo norte-americano em suas intervenções no cenário internacional, e suas razões, justificativas, objetivos e conseqüências. Essa discussão ocorreu, dentre outros espaços, na produção cultural, em especial na mídia e de forma bastante relevante através do cinema. Esse trabalho tem como objetivo investigar, a partir da análise da produção cinematográfica norte-americana sobre a Guerra do Vietnã, de que forma os filmes discutiram as ações da política externa norte-americana durante a Guerra Fria e como o cinema se tornou um lugar de construção da memória social do conflito para os norte-americanos. Essa análise se dará através de dois importantes filmes norte-americanos produzidos sobre a Guerra do Vietnã: *Apocalypse Now* (1979) e *Platoon* (1986).

ABSTRACT

The Vietnam War had a significant impact in the United States, function of the enormous material losses and human beings suffered in the combats, and put in quarrel in U.S.A., during and mainly after the war, the actions of the North American government in its interventions in the international scene, and its reasons, justifications, objectives and consequences. This quarrel occurred, amongst other spaces, in the cultural production, special in the media and of sufficiently excellent form through the cinema. This work has as objective to investigate, from the analysis of the North American cinematographic production on the Vietnam War, of that it forms the films had argued the actions of the North American external politics during the Cold War and as the cinema if it became a place of construction of the social memory of the conflict for the North Americans. This analysis will be given through two important produced North American films on the Vietnam War: *Apocalypse Now* (1979) and *Platoon* (1986).

CAPÍTULO 1

INTRODUÇÃO

No dia trinta do mês de abril de 1975 a cidade de Saigon no sul do Vietnã era ocupada por tropas do Vietnã do Norte, apoiados por guerrilheiros do sul, os chamados *Vietcong*. Enquanto entravam na cidade, funcionários e civis eram evacuados da embaixada dos Estados Unidos pelo telhado, com o auxílio de helicópteros. Estes episódios ficariam registrados, imortalizados por fotografia e por filme, transmitidos aos telejornais estadunidenses para um público entre chocado e aterrorizado.

Naquele mês, os vietnamitas, após cerca de trinta anos de combates – primeiro contra os franceses e depois contra os Estados Unidos – encerravam “oficialmente” a Guerra do Vietnã, e com seu fim alcançavam o objetivo que políticos, militares e populares perseguiram por tanto tempo e a um preço na maior parte do tempo alto: o Vietnã se tornava a partir de então um país unificado, sem as divisões artificiais em norte e sul, com o nome de República Democrática do Vietnã e com um modelo político que seguia a orientação comunista.

Dois anos antes, em 1973, o grosso das tropas dos Estados Unidos havia se retirado do sudeste asiático deixando ao governo do Vietnã do Sul a tarefa de defender por conta própria o enclave dos ataques do norte comunista e da guerrilha, ainda que mantivessem o apoio a seus “clientes”.

Depois de praticamente dez anos de envio de tropas, bombardeios e massacres os norte-americanos realizaram com grande dificuldade a auto-imposta tarefa de “conter a ameaça comunista” na Ásia, chegando no início dos anos de 1970 apenas a um impasse que custou a vida de milhares de jovens norte-americanos e de milhões de vietnamitas nos dois lados envolvidos. O impasse, afinal, soava mais como uma derrota, ainda mais acentuada pelo triunfo comunista em 1975, e a busca de uma “paz com honra”, que figurava no discurso do governo dos Estados Unidos nos anos iniciais da década de 1970, pareceu muito mais desonrosa aos olhos de muitos, dadas as circunstâncias em que a guerra foi lutada.

Terminado o envolvimento dos Estados Unidos naquela guerra o país começou a engajar-se, gradualmente, numa nova e longa guerra, não envolvendo o emprego de meios

materiais e humanos na conquista de objetivos estratégicos e táticos de forma convencional, mas uma guerra em torno das idéias, valores, significados, concepções, memórias que em conjunto formariam o objetivo final dessa “batalha”, determinar o *legado* da guerra do Vietnã para os Estados Unidos.

Essa *guerra do pós-guerra* não aconteceu de imediato. Nos anos logo depois do fim da participação norte-americana no Vietnã houve, decorrente do sentimento generalizado de choque e desapontamento, um “silêncio” auto-imposto nos meios políticos, acadêmicos e culturais no que dizia respeito ao conflito; a palavra de ordem era olhar à frente e não pensar no que havia ocorrido.¹

Passados esses momentos conhecidos como a *Vietnamnésia* ou *Síndrome do Vietnã*, a situação muda dramaticamente. No fim da década de 1970 e no decorrer da década de 1980 vemos o Vietnã na pauta de discussões em toda a sociedade norte-americana. A batalha em torno do legado do Vietnã toma corpo e a guerra no sudeste asiático se torna, juntamente com a efervescência política e cultural da década de 1960, ponto fundamental para se entender a história recente dos Estados Unidos.

Isso se reflete especialmente no volume de produções acadêmicas sobre o tema, no lançamento de diversas memórias escritas por veteranos sobre sua presença nos combates, pelas discussões políticas acerca do papel dos Estados Unidos no plano internacional, no processo de reformulação da estrutura das forças armadas estadunidenses depois da guerra, na expressiva produção cinematográfica sobre o tema.

A raiz do problema do legado da guerra do Vietnã está em responder perguntas como: “Por que perdemos?”, “A guerra podia ter sido evitada?”, “A guerra podia ter sido lutada de outra forma?”, “Que erros e acertos cometemos?”. A busca de respostas remete à divisão que se formou em função dessas discussões, e um dos objetivos desse trabalho é oferecer um balanço historiográfico das posições que se enfrentaram nessa ‘guerra do pós-guerra’ em torno dos significados da guerra do Vietnã. A fonte que será o ponto de partida dessas investigações é um dos campos em que o debate sobre a guerra foi realizado: o cinema.

¹ Herring, George C., “The ‘Postwar War’ and the Legacy of Vietnam”. In: _____, *America’s Longest War*. New York, McGraw Hill, 1986. (pp. 273-275)

1.1 A Guerra do Vietnã e a Cultura da Mídia

O conflito do Vietnã, em sua fase norte-americana, coincidiu com o desenvolvimento dos meios audiovisuais de comunicação, com destaque para a televisão. Pode-se dizer que foi a primeira guerra amplamente televisionada, e a relativa liberdade de acesso de jornalistas ao teatro de operações muitas vezes acompanhando patrulhas e pelotões em missões de combate nas selvas vietnamitas, permitiu uma grande documentação filmada que, via de regra, chegava ao público nos EUA no noticiário noturno, quando não ao vivo (mais comum nos últimos anos da guerra).

Isso trouxe duas conseqüências importantes: primeiro, a presença da mídia influenciou de maneira significativa na maneira como o público via o conflito enquanto ele ocorria e, durante o período de colapso das medidas para sua solução, no começo da década de 1970, teve um papel importante no crescimento da oposição da opinião pública à guerra, ainda que não se possa dizer que isso tenha sido o fator mais decisivo.² Em segundo lugar isso tornou a mídia, a imagem, pontos de partida de onde a memória social da guerra foi construída.

Assim a mídia, ou de maneira abrangente, a cultura da mídia, torna-se o espaço onde a memória dos eventos é elaborada e reelaborada, onde as concepções de história, política e ideologia são discutidas, criticadas ou legitimadas. Além disso, os produtos da mídia (televisão, jornal, cinema etc.) são parte fundamental do processo de formação da memória coletiva dos acontecimentos: lembrar-se de um acontecimento torna-se não conseqüência da experiência “real”, mas grandemente determinado pela lembrança do que foi visto e ouvido através dos meios de comunicação de massa, algo que foi chamado de memória “protética”, ou seja, a substituição, com a mesma força, da vivência direta do acontecimento pela experiência sensorial proporcionada pela mídia.³

A abordagem desse trabalho, ao utilizar o cinema como fonte para focar o debate sobre a guerra do Vietnã, parte do princípio acima explicitado do importante papel da mídia na sociedade contemporânea. Entende, também, que a análise da guerra do Vietnã pelo cinema deve determinar de que forma essa expressão cultural atinge uma dimensão política

² Hallin, Daniel C. *The “Uncensored War” – The Media and Vietnam*. Berkeley, University of California Press, 1986. (211-215)

³ Burgoyne, Robert. *A Nação do Filme*. Brasília, Editora da UnB, 2002. (páginas 145-147)

significativa no contexto histórico de sua produção, ou seja, da inserção do cinema na cultura política no momento de sua produção. Isso só pode ser verificado através da análise da importância do cinema no debate sobre a guerra e de que forma e quando esse campo da cultura se torna relevante na discussão nos Estados Unidos a respeito do Vietnã.

Para isso, dentro dos diversos temas que são debatidos em torno da questão da guerra do Vietnã, escolhi analisar como os filmes discutem o papel dos Estados Unidos no mundo através de sua política externa, por duas razões: no meio acadêmico, esse é o campo onde surgem grandes controvérsias, em especial no que diz respeito ao período após a Segunda Guerra Mundial com a Guerra Fria, que tem no Vietnã um caso emblemático para o entendimento das políticas norte-americanas no plano internacional.

Em segundo lugar, uma vez que a guerra do Vietnã pode ser entendida como um divisor de águas na história dos Estados Unidos quanto às suas concepções políticas, militares e diplomáticas, o tema emerge em atualidade para o entendimento da história recente dos Estados Unidos e para a comparação com o momento atual no que tange às diferenças existentes entre a política externa daquele país hoje e no período da guerra no sudeste asiático.

Dessa forma, enfocarei a guerra do Vietnã no cinema através da forma como ele discute a política externa norte-americana por dois caminhos: através da construção nos filmes das redes de significação da guerra e pela forma como são mobilizados os elementos da memória do conflito para a discussão do tema na tela.

1.2 Um Panorama do Cinema Sobre a Guerra do Vietnã

Uma pesquisa inicial foi feita sobre a filmografia norte-americana sobre a Guerra do Vietnã, para explicitar quando e como, no universo da indústria cinematográfica dos EUA, este tema emergiu considerado de interesse para ser filmado, traçando as relações existentes com as demandas políticas e culturais do contexto em que tais filmes foram produzidos.

A primeira tarefa foi fazer um levantamento dessa produção cinematográfica,⁴ apontando, cronologicamente, quando surgem lançamentos dos filmes, destacando, assim, os períodos de maior ocorrência. O período verificado cobre os anos do conflito,

⁴ Ver o levantamento no Anexo 1, página 77.

abrangendo a ‘fase francesa’ (1945-1954) e a ‘fase norte-americana’ (1964-1975) e o período após a guerra, nas décadas de 1970, 1980 e 1990, até os anos recentes.

Meu levantamento teve como meta registrar apenas o material feito para o cinema, ficcional, e que tem como tema central em sua narrativa, o conflito do Vietnã, ou seja, os filmes que efetivamente incidem no gênero guerra. Estarei, assim, deixando de lado os filmes ficcionais e as séries feitos para a televisão, as matérias e documentários jornalísticos para o mesmo veículo, e ainda os documentários lançados no cinema. Além disso, o material pesquisado limitou-se aos filmes mais conhecidos, de maior visibilidade pelo público. Busquei também adotar o critério de arrolar os filmes que estivessem disponíveis, na medida do possível, aqui no Brasil, com seus respectivos títulos em português.

Fazendo uma apreciação dos dados, pode-se verificar que o período de maior incidência de filmes está localizado nos anos posteriores à guerra, especialmente a partir da segunda metade da década de 1970 e durante a década de 1980. Ou seja, nesse período o Vietnã se torna matéria significativa para Hollywood, uma questão a ser enfrentada e sobre a qual algo precisava ser dito. Algumas observações devem ser feitas, no entanto, com relação à produção cinematográfica durante os anos da intervenção norte-americana no Vietnã.

Não há registro de produções para o cinema sobre o Vietnã durante o período francês do conflito, mas já surge um filme em 1955, *Jump into Hell*, ano seguinte à retirada da França. O filme narra incidentes ocorridos durante a batalha de Diem Biem Phu, que em 1954 marcara a derrota dos franceses na Indochina e abriu caminho para a intensificação do envolvimento dos Estados Unidos na região.

Durante os anos da intervenção estadunidense o único filme ficcional que fala sobre o assunto é *The Green Berets (Os Boinas Verdes)*, de 1968, um filme que se coloca numa posição favorável à guerra e enaltece o patriotismo e a “missão salvadora” dos Estados Unidos. O filme é lançado justamente num ano em que a situação das tropas norte-americanas caminha para um estado crítico.

É importante atentar, porém, para outros filmes dos anos finais da década de 60 e início da década de 70, como *Soldier Blue (Quando é Preciso Ser Homem)*, Ralph Nelson), *M.A.S.H.* (Robert Altman) e *Catch-22 (Ardil-22)*, Mike Nichols), que, mesmo situando suas ações em outros momentos ou guerras (guerras contra os índios, conflito da Coreia e II

Guerra Mundial, respectivamente), representaram críticas à intervenção norte-americana e as abordagens mais agressivas do militarismo e da política externa.⁵

Passado o já mencionado momento após o fim da guerra de “silêncio” generalizado nos Estados Unidos no que dizia respeito ao Vietnã, o tema logo volta à baila no fim da década de 1970 e aparece de diversas maneiras na produção cultural. Aqui, o cinema passa a produzir filmes que, ao contrário dos filmes do período da intervenção, debatiam frontalmente o tema. Podemos destacar filmes como *The Deer Hunter (O Franco Atirador)*, *Coming Home (Amargo Regresso)* e *Apocalypse Now*. Geralmente os filmes desse período têm como característica apostar na idéia da vitimização dos que se envolveram numa guerra mal conduzida, explorando o drama do veterano de guerra como um desajustado social.

A década seguinte, de 1980, vê aumentar o número de produções cinematográficas sobre a guerra, que acompanham o aumento das discussões, nos meios políticos e acadêmicos, que revisitavam o tema. Foi um período marcado nos Estados Unidos pelo grande interesse no passado principalmente através do que se pode chamar de formas “não-oficiais” de rememoração, em que além dos filmes e dos programas televisivos destacam-se o surgimento dos parques “temáticos” históricos, dos monumentos alusivos a eventos do passado (o monumento aos mortos no Vietnã em Washington é emblemático do caso), das referências ao passado na formas de comunicação de massa como a música popular e a publicidade.⁶

Investigando que tipo de produção cinematográfica prevaleceu neste período, percebe-se que grande parte dos filmes se relaciona com uma visão mais conservadora sobre o conflito, e que nos anos de 1980 se tornaria a versão oficial sobre a guerra do Vietnã, com a ascensão de Ronald Reagan à presidência.⁷ O curioso é que boa parte destes filmes tem seus roteiros ambientados num tempo após a guerra, e trabalham com a idéia de um retorno ao campo de ação para resolver “negócios inacabados”.⁸

Esse argumento se relaciona com o problema dos cerca de 2.500 desaparecidos em ação que, segundo se especulava, ainda estariam presos em campos de concentração (ao menos uma parte deles) e por essa razão deveriam ser organizadas missões de resgate. Tais

⁵ Kellner, Douglas. “Por um Estudo Cultural, Multicultural e Multiperspectívico”. In: _____. *A Cultura da Mídia*. Bauru, EDUSC, 1998.

⁶ Burgoyne, Robert. *A Nação do Filme*. Brasília, Editora da UnB, 2002. (páginas 15-16)

⁷ Kellner, *op. cit.*, página 154.

⁸ *Idem, Ibidem.*

roteiros, com poucas variações se repetem várias vezes, e seus mais famosos representantes são *Uncommon Valor (De Volta Para o Inferno)*, e duas trilologias: *Missing in Action*, cujo papel principal era encarnado por Chuck Norris, e a seqüência de filmes *Rambo*, com Sylvester Stallone como personagem-título, em especial os dois primeiros filmes, o primeiro focando as dificuldades de adaptação à vida civil de um veterano de guerra e a discriminação infligida pela sociedade e o segundo explorando o tema do resgate de prisioneiros.

Estes filmes na verdade tentavam “resgatar” o orgulho patriótico estadunidense e a imagem positiva do seu poderio militar, redimindo um passado recente e duro que pesava sobre a memória nacional através da reabilitação da imagem do veterano como herói. Além disso, endossavam a crítica conservadora às decisões tomadas pelo governo que levaram ao fim da intervenção norte-americana e às visões liberais do problema do Vietnã, vistas como covardes, derrotistas, argumentando que o uso da força e o intervencionismo não deveriam ter sido contidos.

Sob outro ponto de vista surgem importantes filmes que discutiam a guerra em si, sua brutalidade e sua inutilidade, apresentando uma visão do conflito como um grande erro, que trouxera a tragédia para as vidas da geração de jovens que nele se envolveu. Essas produções, reconstruindo a memória sobre a guerra fazem, assim, sua denúncia. Como exemplos deste caso cito filmes como *Platoon*, *Full Metal Jacket (Nascido para Matar)*, *Born on The Fourth of July (Nascido em 4 de Julho)*, *Casualties of War (Pecados de Guerra)*, entre outros.

Ainda que o número de produções tenha reduzido na década de 1990, o tema do Vietnã permaneceu importante, embora tendo que dividir espaços com filmes que enfocavam outras questões, destacadamente a revalorização do tema da Segunda Guerra Mundial e as visões sobre outros “inimigos” norte-americanos, como os árabes e o terrorismo, na esteira do encerramento da Guerra Fria e da rivalidade com a então extinta URSS.

1.3 O Cinema como Fonte Para o Estudo da Guerra do Vietnã

Um problema de grande importância consiste em definir que ângulos de abordagem utilizar a fim de compreender os filmes sobre a guerra do Vietnã e otimizar o seu valor

como fontes históricas significativas para o estudo do conflito, da política externa e do militarismo dos EUA e do período em que foram produzidos.

Uma questão que aparece nas discussões sobre o cinema do Vietnã é sobre a validade, ou não, de tais filmes como fonte para investigação do conflito. A base destas críticas está no argumento de que estes filmes se afastam das verdades, da realidade do Vietnã, e isso seria causado pela relativa liberdade dos roteiristas, dos diretores em reinventar a guerra e seus cenários na ficção, resultando em imprecisões das mais variadas, desde a geografia do Vietnã a detalhes cronológicos, entre outras informações:

Como falharam todos em levar em conta a realidade do Vietnã, esses filmes ambiciosos nos recordam a própria guerra. Para a maioria dos americanos, inclusive os que ocuparam posições de mando, o Vietnã foi uma abstração – um símbolo, não um lugar -, e as tropas que foram para lá sofriram em consequência disso. Tal como quem fez a guerra, os produtores acionaram recursos extravagantes e mal conseguiram que alguma coisa funcionasse direito. Embora nenhum dos filmes seja do tipo ufanismo pró-guerra, todos tratam o Vietnã (e os vietnamitas) de um modo tão eivado de clichês que, em breve, hão de parecer tão obsoletos quanto os filmes de propaganda da Segunda Guerra Mundial.⁹

Em termos das “imprecisões” ao retratar o Vietnã e os vietnamitas, é possível equiparar os filmes que criticaram a guerra com os filmes que sustentaram posições pró-guerra. Com poucas exceções ou momentos, os filmes não apresentam os vietnamitas como uma sociedade envolvida na luta por uma causa, optando em sua maioria por uma estratégia de vitimização daquele povo, frente tanto aos norte-americanos quanto aos exércitos da RDV e da guerrilha vietcong. Além disso, alguns autores consideram que os filmes não fazem uma análise muito profunda da política externa norte-americana, nem respondem de maneira satisfatória a questão do papel dos Estados Unidos no Vietnã.¹⁰

⁹ Fitzgerald, Francis. “Apocalipse (Apocalypse Now)”. In: Carnes, Mark (Org.). *Passado Imperfeito*. São Paulo, Record, 1997, página 291.

¹⁰ Kellner, *idem*, páginas 157-158.

Para além do problema de uma excessiva liberdade na adaptação de acontecimentos históricos na grande tela, é necessário especificar a que “verdades” tais filmes fazem referência.

Acredito que uma análise dos filmes da Guerra do Vietnã, assim como de outros filmes históricos, deve levar em consideração as imprecisões, o caráter datado ou obsolescência de tais filmes. Em outras palavras, considero insuficiente nas análises de filmes supervalorizar a questão da representação precisa da *verdade* sobre o acontecimento filmado. Isto porque partilho da visão do filme como um produto cultural inscrito num dado contexto sociocultural e que, portanto, constrói sua representação do acontecimento histórico a partir dos referentes de seu tempo; o filme, não só o histórico, agrega “um conjunto de representações que remetem direta ou indiretamente ao período e à sociedade em que a obra cinematográfica surgiu”.¹¹

Isso significa que a análise de filmes só será completa se o historiador perceber, nas configurações do texto fílmico, as referências às questões e demandas do período em que foi produzido; tal é, aliás, a mais rica possibilidade do uso do filme como fonte histórica. Outro aspecto a considerar, e que afasta a análise ainda mais de uma idéia de que o filme histórico *legítimo* deve conter o acontecimento de forma precisamente “verdadeira”, é o caráter seletivo da representação fílmica, e que corresponde ao ponto de vista em que se baseia a abordagem do tema da película:

Os filmes operam necessariamente eleições daquilo que mostram ou omitem, do que detectam ou minimizam, de como expõem as coisas; organizam os elementos entre si, recortam tanto no real como no imaginário de cada época, constroem um mundo ficcional cujas relações com o mundo real existem, mas são complexas, em nada diretas. O filme pode trazer inscrito em si mesmo a intenção (...) de ser uma afirmação ou, ao contrário, uma rejeição do mundo e da sociedade em que nasceu (...), um ponto de vista sobre certos aspectos desse mundo, dessa sociedade...¹²

¹¹ Cardoso, Ciro Flamarion. “Análisis Semiótico de Películas: Un Método Para Historiadores”. In: *Ensayos*. San José, Editorial de La Universidad de Costa Rica, _____, página 62.

¹² “Las películas operan necesariamente elecciones de lo que muestran u omitem, de lo que subrayan o minimizan, de cómo exponen las cosas; organizan los elementos entre sí, recortan en lo real tanto como en el

Utilizar o cinema como fonte para estudar a questão da política externa norte-americana e a inserção imperialista dos Estados Unidos no mundo implica estudar as *representações* do problema contidas nos filmes.

Entender o filme como representação implica percebê-lo não como um mero reflexo do contexto em que foi produzido, mas como um veículo que constrói e apresenta seus códigos da realidade através dos elementos da cultura da qual faz parte, por meio de sistemas de significação próprios. Dessa maneira, pode-se dizer que o filme analisa, renova e reproduz a cultura em que está inscrito e ao mesmo tempo é produzido por essa cultura.¹³

Isso equivale a dizer que uma análise do cinema mais próxima do melhor deve privilegiar as relações entre o filme pensado como um texto e o contexto de sua produção. Na leitura do filme do Vietnã como um texto se buscaria, assim, determinar as relações existentes entre os filmes sobre a guerra e o ambiente cultural em que foram produzidos, com destaque especial às suas relações com o debate político nos Estados Unidos que tentava dar conta dos significados da guerra para aquele país.

Nesse esforço de análise, não pode ser esquecido o relevante papel da ideologia que circunscreve e permeia os textos fílmicos e seus contextos de produção. Essa ideologia passa pelas disputas entre os diferentes grupos políticos norte-americanos, dos liberais aos conservadores, da direita à esquerda, em torno do projeto de nação americana como potência internacional e seu papel e influência nos destinos do mundo, que com relação ao conflito do Vietnã significa construir uma leitura de seu “legado”. Significa favorecer determinadas leituras em detrimento de outras, do maior patrimônio político da guerra após o seu final: a memória.

Assim, a leitura dos filmes como fontes, como *documentos*, implica pensá-los também como *monumentos*, elementos que trabalham com a memória da guerra a fim de acentuar o que deve ser mobilizado como lembrança pela sociedade, ao mesmo tempo omitindo ou desprezando outros pontos de vista. Isso quer dizer que na análise dos filmes em geral e dos filmes sobre a guerra do Vietnã não podemos nos ater ao caráter meramente

imaginario de cada época, construyen un mundo ficcional cuyas relaciones con el mundo real existen, pero son complejas, para nada directas. La película puede traer inscrita en sí misma la intención (...) de ser una afirmación o, por el contrario, un rechazo del mundo y de la sociedad en que nació (...) un punto de vista sobre *ciertos aspectos* de ese mundo, de esa sociedad...” In: *Idem*, página 63.

¹³ Turner, Graeme. “Cinema, Cultura e Ideologia”. In: _____. *Cinema como Prática Social*. São Paulo, Summus Editorial, 1997. (páginas 128-129)

descritivo dos filmes, mas realizar análises a fundo do texto que deixem claros posicionamentos defendidos e atacados, omitidos e lembrados. O silêncio e os obscurcimentos de certos aspectos são nesse sentido, “reveladores”.

Por outro lado, o filme como um veículo de representação da mídia, como produto cultural comercializável e como mercadoria industrializada tende a ter uma estrutura textual simplificada no sentido de criar um sentido reconhecível por todos do público em geral. Isso nos leva a duas considerações muito importantes para uma análise adequada do cinema (no caso, o cinema comercial de modo clássico de representação, cujo modelo principal é o de Hollywood). A primeira é que é preciso ver o filme sob uma abordagem múltipla, considerando que ele codifica diferentes concepções ideológicas, culturais e sociais em sua estrutura, visões às vezes antagônicas, às vezes complementares.

A segunda consideração deve levar em conta os elementos que mobilizam o senso comum em torno da narrativa que o filme faz de uma história, ou seja, os elementos construídos através da construção de um determinado gênero narrativo. Esses elementos são retirados das próprias concepções culturais de uma sociedade e, no caso de uma cultura contemporânea como a norte-americana, dos elementos da própria mídia.

Assim, pensar os filmes sobre a guerra do Vietnã pode ser facilitado pela concepção destes filmes como pertencentes a um gênero narrativo específico, que chamaríamos de *gênero filme da guerra do Vietnã*. O gênero, aqui, mobiliza elementos através dos quais o Vietnã e a guerra são lembrados.

Assim, numa concepção de gênero para os filmes do Vietnã é importante destacar os elementos em comum a todos os filmes. Um deles é que todos os filmes baseiam-se em concepções memorialistas, ou seja, estabelecem o ponto de vista do presente olhando para o passado, reconstruindo os momentos vividos durante a guerra. Mesmo quando a ação se passa no presente posterior à guerra, caso dos filmes de resgate de prisioneiros, o ponto importante é sempre a idéia de retorno através das lembranças.

Como o problema sempre colocado pelos filmes esbarra na questão de se entender, investigar o que ocorreu, procurar pistas para a solução do problema da derrota, do porquê se estar no Vietnã, os filmes possuem aspectos típicos dos contos e filmes de detetives (o caso mais emblemático é o de *Apocalypse Now*).

Outra incidência comum nos filmes da guerra do Vietnã são os elementos típicos da cultura norte-americana baseados no mito da *fronteira* – que tem seu exemplo clássico nos filmes de faroeste. Assim, concepções da missão dos EUA como defensores da liberdade e da democracia, a idéia de Destino Manifesto, da aventura e conquista em local desconhecido contra um outro estranho – o sudeste asiático, os vietnamitas – aparecem nos filmes sobre a guerra do Vietnã.

Por último, temos a mobilização nos filmes do Vietnã de elementos derivados do noticiário jornalístico, fator muito importante para o entendimento da guerra e, na época da guerra, veículo mobilizador da opinião pública contra ou a favor da guerra. Assim, aparecem nos filmes cenas que são reproduções de cenas originalmente dos jornais televisivos da época da intervenção.

Portanto, é necessário levar em consideração estes múltiplos fatores para uma investigação adequada dos filmes, fazendo o relacionamento correto entre texto e contexto.

Minha primeira missão será definir o contexto a partir do qual os filmes construíram suas narrativas e escolher um recorte desse contexto a partir do qual será aprofundada a discussão sobre a guerra do Vietnã com o auxílio do cinema.

Assim, será apresentada uma abordagem historiográfica da guerra do Vietnã, traçando as origens e causas do conflito, as fases pelas quais ele passou nos trinta anos em que ocorreu (1945-1975), e destacando a participação dos Estados Unidos.

Essa discussão se dará em especial pelo viés do debate sobre a política externa estadunidense durante a Guerra Fria proposto por alguns autores que analisavam a questão, explicitando suas filiações políticas. Esses debates têm lugar tanto durante a guerra quanto após o seu término, e fornecem possibilidades de respostas para as perguntas que o Vietnã suscitou e mobilizou, e que foram colocadas no início deste capítulo.

Essa primeira tarefa tem como objetivo, através da apreciação do contexto em que a guerra ocorreu e o debate em torno dela, determinar as relações entre a produção cinematográfica e a história norte-americana no período que vai dos anos da intervenção até os períodos após a guerra, onde se discute o ‘legado’ do Vietnã. Tal será o escopo do Capítulo 2 desta dissertação.

Feito esse primeiro trabalho, o passo seguinte será a análise propriamente dita dos filmes da guerra do Vietnã. Os Capítulos 3 e 4 da dissertação analisarão dois filmes sobre o

conflito, sob duas perspectivas já delimitadas aqui anteriormente. Os dois filmes escolhidos são *Apocalypse Now* (Francis Ford Coppola, 1979) e *Platoon* (Oliver Stone, 1986).

Apocalypse Now é um dos mais importantes filmes sobre a Guerra do Vietnã da década de 1970 e data do período do início da efervescência dos debates sobre a questão. As circunstâncias peculiares de sua produção, seu interessante roteiro que tenta discutir através de uma visão alucinógena da guerra a cultura e política dos Estados Unidos fazem deste filme um dos mais ricos sobre o assunto. Sua principal característica consiste em ser uma adaptação de uma obra literária (*Heart of Darkness*, de Joseph Conrad) que utiliza a guerra no sudeste asiático como pano de fundo para a história de Conrad. Para além das criticadas deficiências do roteiro, que fica a meio caminho entre a guerra propriamente dita e o livro que o inspirou, o filme fornece importantes e úteis pistas sobre a cultura e a sociedade do período entre o momento em que foi escrito o roteiro (final da década de 1960) e a sua filmagem (final da década de 1970).

Já *Platoon* evoca o cotidiano dos soldados que combateram na guerra para, numa abordagem hiper-realista, realizar uma crítica aos caminhos percorridos pela política externa estadunidense durante o conflito. Isso é feito em meados dos anos de 1980, no auge do reaganismo nos Estados Unidos, e faz com que este seja um dos filmes mais proeminentes desta década. Um dos filmes mais importantes e influentes sobre a guerra do Vietnã de todos os tempos, é por isso mesmo um dos mais analisados e criticados. Uma das suas características mais marcantes é o fato de aglutinar alguns elementos das visões liberais e esquerdistas sobre a política americana, podendo colocar-se em oposição ou reação a filmes da vertente conservadora que emergiu dominante na década de 1980 nos Estados Unidos.

Os filmes, como se pode ver, cobrem o período após a guerra do Vietnã, onde o debate atacou mais frontalmente a questão, desde o fim da década de 1970, quando este movimento se inicia, e chegando aos anos de 1980. Uma justificativa da escolha está, portanto, em fazer um panorama de todos os momentos da discussão sobre a guerra, e destacar, nas análises, se há diferenças entre estes momentos inscritas nas películas, de que forma os filmes nestes períodos discutem a guerra. Por essa razão, uma preocupação será também observar como os filmes de escolha dialogam com outros filmes e outros planos de

debate sobre o Vietnã, na construção de sua própria memória, visão sobre o conflito, tanto no momento de seu lançamento quanto em relação a momentos anteriores ou posteriores.

Dessa maneira, a leitura privilegiada na análise dos filmes será a que estabelece as relações do texto do filme com o contexto de sua produção. Para tanto, adotarei o critério de apresentar os elementos que circundam a produção dos filmes: serão mostrados o histórico da produção dos filmes, sua contextualização no momento de seu lançamento, as referências que privilegia na memória e história da guerra do Vietnã, além das visões políticas, sociais e culturais dos envolvidos na produção, com especial destaque para o diretor e o roteirista.

Em cada filme, foi feita uma descrição sumarizada da narrativa, através da construção de uma decupagem baseada nos movimentos da narrativa para contar a história. Utilizei a organização de comentários gerais sobre a narrativa com o objetivo de orientar a discussão do filme para o problema que propus investigar, a análise da política externa americana pelo olhar dos filmes. Baseado nisso, usei como instrumento de análise a investigação das redes temáticas que os filmes estabelecem em sua narrativa, além da atorialização, a construção das relações entre personagens para entender como aparecem as questões concernentes ao Vietnã na história.

Finalmente, fiz uma análise mais detalhada de algumas seqüências escolhidas dos filmes, onde é possível clarificar ainda mais o tema de estudo proposto, terminando com uma apreciação conjunta das cenas, a título de conclusão. O resumo das narrativas e as seqüências analisadas encontram-se nos anexos ao final do trabalho.

No Capítulo 3 os dois filmes serão analisados à luz da discussão do Capítulo 2, explicitando as metodologias aplicadas, que se baseiam nos princípios já colocados neste capítulo de introdução e discutindo as referências históricas e técnicas da produção dos filmes. Nesta análise será privilegiada a definição de um campo semântico (agregado de significados dados pela dinâmica histórico-cultural), por onde será feita a análise. Nos filmes sobre a guerra do Vietnã esse campo semântico é o do *herói*.

O Capítulo 4 faz um aprofundamento da análise do capítulo anterior, mas enfocando a questão do papel do filme como trabalho ou resultado da memória coletiva sobre o conflito, onde o diretor atua como o mediador entre o passado com que se relaciona e o presente, no caso, o momento em que são produzidos ou exibidos os filmes.

O Capítulo 5, a título de conclusão, trará uma visão de conjunto dos significados da Guerra do Vietnã para os Estados Unidos através das visões produzidas pelo cinema, fazendo uma conexão das discussões dos capítulos anteriores.

CAPÍTULO 2

CONTEXTUALIZANDO

2.1 Introdução

O conflito do Vietnã pode ser situado cronologicamente entre os anos de 1945 a 1975. Em termos políticos e históricos se encontra na confluência dos movimentos que, após a Segunda Guerra Mundial, eclodiram pelo mundo no processo de descolonização, quando novos Estados surgiram e inauguraram uma nova forma de divisão internacional, o chamado bloco do Terceiro Mundo, e a luta entre o grande capital e o comunismo – a Guerra Fria entre Estados Unidos e União Soviética e seus respectivos aliados.

Dessa maneira, a forma mais adequada de analisar este conflito é através da discussão da própria Guerra Fria, e da forma como este acontecimento influenciou nas decisões tomadas pelo governo dos Estados Unidos que levaram a seu envolvimento, por tanto tempo, nos incidentes do Vietnã.

A guerra do Vietnã, afora a trágica perda de vidas humanas e a destruição material que provocou, se destaca por suas singularidades, ao menos do ponto de vista dos Estados Unidos. Foi a primeira guerra realmente televisionada na era moderna, e que ocorreu num momento de grande desenvolvimento geral das mídias e da imprensa. Além disso, foi uma guerra combatida em moldes que os norte-americanos não tinham experiência, a guerra de guerrilhas na selva, sem *fronts* determinados e com pouco ou nenhum contato com os adversários vietnamitas. Tratava-se também de uma guerra em que os norte-americanos, do ponto de vista do discurso diplomático, combatiam como “convidados” ou “auxiliares” do seu cliente do Vietnã do Sul, não havendo uma declaração formal de guerra contra o Vietnã do Norte.

Este capítulo visa a analisar o contexto da guerra do Vietnã como ponto de partida para o entendimento da maneira como o tema foi utilizado e debatido pelo cinema. Discutirei a guerra e seu contexto de duas maneiras: primeiro, do ponto de vista cronológico, ou seja, organizando a seqüência de acontecimentos que causaram a guerra do Vietnã em seus antecedentes, o desenrolar do conflito e sua conclusão, sempre à luz do debate da política externa.

Depois a guerra do Vietnã será discutida do ponto de vista historiográfico, onde será apresentado o debate propriamente dito da política externa, onde serão colocados os diferentes pontos de vista que analisaram as ações da política externa norte-americana durante a Guerra Fria em suas diferentes fases, tendo como caso de estudo o conflito no sudeste asiático.

Nessa discussão inclui-se a apreciação das diversas posições sobre as causas do envolvimento e da derrota dos Estados Unidos e as conseqüências para o país em termos de posicionamentos políticos e diplomáticos no cenário após a guerra, em especial nas décadas de 1970 e 1980.

2.2 Cronologia da Guerra do Vietnã

A guerra do Vietnã também é conhecida como guerra da Indochina, em virtude do envolvimento do Laos e do Camboja como teatro de operações das partes em conflito, e pode ser dividida nas seguintes fases: a “fase francesa” ou Primeira Guerra da Indochina, que vai de 1945 a 1954, que compreende desde a proclamação da independência e da República Democrática do Vietnã e dos combates contra as forças francesas de reocupação do país e sua derrota.

O período seguinte, que percorre os anos de 1954 a 1964, destaca-se pela divisão do Vietnã em dois – norte e sul – pelo aumento gradual do envolvimento dos Estados Unidos no apoio ao Vietnã do Sul, pelo crescimento da guerrilha vietcong e que termina na entrada “oficial” dos Estados Unidos na guerra em 1964, com a publicação da Resolução do Golfo de Tonkin pelo governo norte-americano.¹⁴

A partir daí e até 1975, temos a Segunda Guerra da Indochina, que pode ser dividida em duas partes: de 1964 até 1973, temos o período da *escalada* do envolvimento norte-americano na guerra, com a participação direta e crescente de tropas nos combates à guerrilha e aos exércitos do Vietnã do Norte e, frente ao impasse e as perdas materiais e humanas a gradual redução da escalada e a retirada das tropas, concluindo o processo chamado de *vietnamização*, a passagem da responsabilidade do combate para o governo do

¹⁴ É difícil estabelecer uma data exata que marque o início do envolvimento norte-americano no Vietnã, uma vez que os Estados Unidos pelo menos desde o fim da Segunda Guerra Mundial mantinham olhos sobre a situação da região e apoiaram o posterior esforço francês de retomada da Indochina até 1954, quando gradualmente passam a enviar funcionários, soldados e equipamentos. (Nota do Autor)

Vietnã do Sul. De 1973 a 1975, a guerra “vietnamizada” se conclui com a derrota das forças do Vietnã do Sul e a reunificação do país como um Estado de orientação comunista.

2.2.1 Antecedentes: A Indochina Colonial e a Luta pela Independência

A transformação da Indochina em colônia da França acontece a partir da segunda metade do século XIX (por volta de 1858), ainda que o contato do Ocidente com a região já ocorresse pelo menos desde o século XVII, através de comerciantes e missionários cristãos, responsáveis, além da introdução do cristianismo na região, pela transcrição do idioma vietnamita para o alfabeto latino, em substituição ao uso dos caracteres chineses. No entanto, no caso do Vietnã, a influência ocidental e colonial se daria mais ao sul, enquanto que o norte, menos aberto ao processo de cristianização, sofria grande influência da vizinha China.

No processo de resistência ao colonialismo francês, ainda no século XIX, os primeiros movimentos nacionalistas inspiraram-se na história dos grandes feitos do passado do Vietnã, que fala de uma tradição de luta e superação de todos os invasores estrangeiros (chineses, mongóis, khmers, Thais), para combater os franceses e sua tática de destruição do sistema tradicional de economia e modo de vida camponês do país, substituindo as culturas tradicionais pela exploração do látex para borracha, desmonte do sistema educacional vietnamita (de base confucionista) e cooptação das elites do país. Registra-se como exemplo a chamada “revolta dos letrados” no final do século XIX.

O surgimento de movimentos nacionalistas e de resistência mais organizados tem lugar entre os anos 1920 e 1930. Ainda que se apoiassem na tradição, esses movimentos propunham a criação de um Estado vietnamita livre e inspirado nos padrões ocidentais modernos. O engajamento desses movimentos acontece inicialmente nos setores estudantis e intelectuais, que haviam entrado em contato com os movimentos políticos ocidentais, além de setores do pequeno operariado e entre a maioria camponesa. Ademais, os acontecimentos internacionais daquele período influenciaram grandemente as forças políticas no Vietnã: a Primeira Guerra Mundial, a Revolução Russa de 1917, a crise mundial de 1929 encontraram eco no Sudeste Asiático.¹⁵

¹⁵ Vizentini, Paulo G. Fernandes. *Guerra do Vietnã*. Porto Alegre, Editora da UFRGS, 1988.

Assim, em 1927 é fundado na China um partido nacionalista clandestino, o *Viet Quoc Dan Dong* (*Partido Democrático Nacional do Vietnã [VNQDD]*). Em 1930 ocorre um levante de setores vietnamitas do exército colonial francês (Legião Estrangeira) que é duramente reprimido, resultando na fuga e exílio de vários dos envolvidos na China. Ao mesmo tempo, na tentativa de unificar os diversos grupos políticos de orientação socialista da colônia, tendo por base o setor do campesinato, Nguyen Ai Quoc (mais conhecido como Ho Chi Minh) funda o *Partido Comunista da Indochina* (PCI).

O PCI organiza em 1930 um levante camponês, sufocado pelas tropas da Legião Estrangeira. Segundo seus fundadores, a partir deste momento o PCI começa um trabalho político junto às classes populares que seguia duas diretrizes básicas: de um lado, a luta interna contra as classes proprietárias, no sentido da reforma agrária em favor dos camponeses, e de outro, a luta contra o colonizador francês “imperialista”, objetivando a independência do Vietnã e da Indochina.¹⁶

A Segunda Guerra Mundial marca o início de uma nova fase de evolução do movimento nacionalista indochinês. Isso se dá através da influência das circunstâncias internacionais de antes e durante a guerra, como os acontecimentos políticos na França, o expansionismo japonês na Ásia e os movimentos nacionalista e comunista na vizinha China.

O PCI experimenta um breve período de legalidade entre 1936 e 1937, durante a ascensão ao poder, na França, da Frente Popular, coligação de partidos de esquerda que incluía o PC francês (do qual Ho Chi Minh fora um dos fundadores). Essa situação gradualmente muda de figura à medida que se aproxima a guerra e a reação das forças políticas de direita toma vulto na Europa.

Em 1939, a direita francesa retoma o poder e o Partido Comunista Francês é cassado, e a perseguição se estende às colônias. O PC indochinês só se preserva por ter mantido parte de sua estrutura clandestina anterior à legalidade. A meta do partido passa a ser a formação de alianças com os outros movimentos e partidos nacionalistas para a organização de uma frente de luta pela independência.

A França declara guerra à Alemanha em 1939 e é invadida e parcialmente ocupada pelo exército alemão em 1940. Em junho do mesmo ano, um governo colaboracionista é

¹⁶ Giap, Vo Nguyen. *O Vietnã Segundo Giap*. Rio de Janeiro, Editora Saga, 1968.

organizado na França “livre”, presidido pelo Marechal Pétain. O Japão invade a Indochina pelo norte em 1941, aproveitando-se da fraqueza das defesas coloniais francesas. O PCI vê uma oportunidade ocasionada pelo vazio deixado pelo recuo aparelho colonial francês e organiza um levante camponês no norte. Conhecido como *Levante do Bac Son*, este movimento foi severamente reprimido por uma colaboração provisória entre o Japão e a França de Vichy na manutenção da ordem na colônia, mas sua repercussão animou o apoio à causa nacionalista em toda a colônia. Graças ainda à presença japonesa no Vietnã e no Laos surge uma aliança com o entre o PCI, o PC chinês e o Partido Nacionalista Chinês *Kuomintang*, unidos naquele país também na luta contra o invasor nipônico.

Ainda em 1941, Ho Chi Minh funda a *Liga Para a Independência do Vietnã (Viet Minh)*, formada por elementos dos diferentes movimentos nacionalistas, defensores dos principais credos religiosos e das diversas etnias do país, com o objetivo de organizar a luta armada e a resistência. Essa organização incluía desde o preparo militar na forma de grupos de guerrilha até o auxílio na administração das aldeias e a educação dos camponeses. Iniciado no norte, o trabalho do Viet Minh estende-se gradualmente até o sul.

O decorrer da guerra traz a expulsão das forças francesas na Indochina pelos japoneses em março de 1945, ainda que estes estivessem em recuo frente à ofensiva dos Estados Unidos no Pacífico. Os japoneses organizam um governo fantoche tendo por base os setores vietnamitas pró-japoneses e encabeçados pelo antigo imperador do Anam, Bao Dai.

No que diz respeito à discussão internacional a respeito da situação da Indochina, podemos verificar que os Estados Unidos mantinham atenção sobre os acontecimentos, mas com uma posição aparentemente ambígua sobre a resolução do conflito. De um lado, o governo Roosevelt, desde 1943, via com desconfiança a possibilidade da restauração do domínio colonial pela França, mas de outro não estava propenso a aceitar um governo independente e soberano no Vietnã e na Indochina, que segundo o presidente não estariam “preparados” para o autogoverno. Ao invés disso propôs um fideicomisso da Indochina, que a colocaria sob custódia internacional por alguns anos até que estivesse “pronta” para subsistir como Estado livre. Esta proposta foi combatida pelos britânicos, que temiam a “contaminação” de suas colônias com as idéias nacionalistas e pelos franceses, assim que a

França, libertada dos alemães em 1944 e presidida por Charles de Gaulle, reclamou os direitos de soberania francesa no Vietnã.¹⁷

Assim, após a morte de Roosevelt em abril de 1945 e a ascensão de seu vice Harry Truman à Casa Branca a proposta de fideicomisso foi definitivamente posta de lado. Já na Conferência de Potsdam em julho de 1945 ficara acertada entre os Aliados que o Vietnã seria posto sob custódia dos britânicos e depois dos franceses no sul e o norte estaria a cargo dos chineses, divididas as áreas pelo paralelo 16°. Num encontro posterior com de Gaulle, Truman asseguraria ao estadista francês a intenção dos Estados Unidos de não negar a soberania francesa na Indochina.

Enquanto isso o Viet Minh conclama a insurreição geral e a rebelião explode em todo o país, favorecida pela gradativa desocupação japonesa causada pela derrota de agosto de 1945 (lançamento das bombas atômicas). É organizado um governo provisório por Ho Chi Minh. O imperador abdica enquanto é proclamada a 30 de agosto a *República Democrática do Vietnã (RDV)*, numa situação de grande dificuldade, cercada pelo norte pela ocupação do Kuomintang chinês e no sul pela pressão de tropas britânicas e logo em seguida francesas.

Existem evidências que apontam uma tentativa de aproximação e não de hostilidade do Viet Minh com relação aos Estados Unidos. Quando é analisado, por exemplo, o texto da Declaração de Independência da RDV, de dois de Setembro de 1945, observa-se a referência direta logo no início à Declaração de Independência dos Estados Unidos de 1776, quando reafirma que “todos os Homens nascem iguais, e com direitos iguais à vida, à liberdade e à busca da felicidade”.

Conversações entre Ho Chi Minh e agentes norte-americanos infiltrados na Indochina da OSS (Office of Strategic Services, embrião da futura CIA), indicavam que o líder desejava a aproximação com os Estados Unidos com o propósito de assegurar a independência do Vietnã, mas a desconfiança do governo dos EUA com relação aos comunistas impediu que um acordo fosse feito.¹⁸

¹⁷ Paterson, Thomas G. e Merrill, Dennis. *Major Problems in American Foreign Policy, Volume II: Since 1914*, 4th edition. Lexington, D.C. Heath and Company, 1995, p. 189-190; e Tuchman, Barbara. *A Marcha da Insensatez – De Tróia ao Vietnã*. Rio de Janeiro, José Olympio, 1999, páginas 239-241.

¹⁸ Tuchman, Barbara, *op. Cit.*, página 243.

Assim, já em 1945 os Estados Unidos vendiam armamento, munições e equipamentos, além de fornecer parte dos meios de transporte de tropas para os franceses. Além disso, não atendem aos apelos de Ho Chi Minh ao seu governo sob a alegação de que a proclamada república não era reconhecida. Esse estado de coisas levou à gradativa perda da confiança no apoio dos EUA à causa do Viet Minh e pode ter representado um “erro de avaliação” na solução dos problemas da Indochina, causado em grande parte pela suspeita, estimulada pelos franceses, do envolvimento do Viet Minh “com o Kremlin”, e de ser Ho Chi Minh um “agente comunista internacional”, questões típicas do clima tenso reinante no pós-Segunda Guerra com a Guerra Fria. Essas suspeitas prevaleceram mesmo diante do que diziam os serviços de informação dos próprios EUA no sudeste asiático, de que o movimento de independência era antes de tudo nacionalista.¹⁹

2.2.2 A Primeira Guerra da Indochina (1945-1954)

Embora se possa pensar essa primeira “fase” da guerra do Vietnã como uma extensão dos conflitos anteriores, é mais adequado ver esse momento como um conflito aberto, já que se trata da luta pela preservação da independência do Vietnã contra as pretensões de manutenção da soberania colonial da França, que inicia a reocupação da região pelo sul (Cochinchina) em 1945, inicialmente com tropas britânicas e depois com soldados da Legião Estrangeira.

Ao norte havia a ameaça da presença do Kuomintang de Jiang Zemu, que apoiava os nacionalistas do VNQDD. Havia ainda o problema crescente da escassez e da fome.

Diante desse quadro o governo provisório do país, liderado por Ho Chi Minh, opta por uma solução negociada tanto com os chineses quanto com os franceses, tentando evitar o conflito. Além da tomada de medidas visando minorar os problemas da escassez, são convocadas eleições em janeiro de 1946, que dão a maioria de votos para Ho Chi Minh. Na então formada assembléia legislativa os partidos nacionalistas não-comunistas ocupam expressivo número de cadeiras, como medida de coalizão.

Ao mesmo tempo, tropas francesas ocupam o sul e iniciam o avanço para o norte. O Viet Minh retira-se para a zona rural e as florestas, mantendo apenas estruturas clandestinas nas cidades. A França obtém um acordo com o Kuomintang, que se retira da fronteira norte

¹⁹ *Idem*, páginas 244-248.

do Vietnã abandonando os seus aliados locais, e são gradativamente substituídos por soldados franceses.

Em 1946 é criado no sul (Cochinchina) um governo provisório controlado pelos franceses. Os incidentes armados se sucedem, e o Viet Minh decide se organizar para a luta, aparelhando as milícias locais, a administração em células de base e o exército, ao mesmo tempo em que neutraliza as ações sabotadoras dos nacionalistas do VNQDD.

O ano de 1947 marca o processo de intensificação da guerra com os bombardeios do litoral norte e a ocupação de Hanói pelos franceses. A pressão é maior devido ao processo de reação ao comunismo na França e em outros países, já iniciada a Guerra Fria. A reação francesa tinha o apoio norte-americano que por sua vez desejava maior cooperação da França na Europa.

A França celebra com o Laos, o Camboja e o Vietnã o Tratado Elysée, em 1949, que concede certa autonomia aos Estados Associados da Indochina, mas não sua soberania. Dentro desse plano, é trazido de volta do exílio, sob pretexto de unificação do país, o monarca Bao Dai, que exerce apenas função figurativa neste governo. Esse governo contava com o apoio dos setores católicos do Vietnã e de grupos que anteriormente foram pró-japoneses, além de membros das seitas religiosas Hoa Hao e Cao Dai.

Por seu lado o Viet Minh empenhou-se numa guerra de guerrilhas que tinha como estratégia o isolamento das cidades e posições ocupadas pelo exército francês por meio de manobras indiretas e pela retaguarda que dividiam as forças francesas e assim as enfraqueciam. Em 1948 e 1949 as ações da guerrilha se estendem a todo o país, apoiadas também por manifestações e protestos nas cidades, como em Saigon, duramente reprimidas.

O Viet Minh prossegue no norte com a ocupação de grande parte do delta do rio Vermelho. Em 1949, a vitória dos comunistas na China favorece a situação do Viet Minh, já que os franceses se retiram das fronteiras até Hanói. Em 1950, as bases francesas nas regiões montanhosas no norte sofrem pesadas derrotas. Nesse mesmo ano, A URSS e a China reconhecem o governo da RDV como legítimo representante do Vietnã.

Também em 1950 formaliza-se o início da ajuda dos Estados Unidos à França no conflito, como parte de um plano de “contenção” do avanço comunista na Ásia – uma resposta ao alarma causado pela vitória do comunismo na China e a crise e a guerra na Coreia.

Em 1951, o PCI se dissolve e surgem partidos independentes para o Laos, o Camboja e o Vietnã, que funda o *Lao Dong* (Partido dos Trabalhadores). O Viet Minh, disposto a consolidar o apoio da maioria camponesa, inicia a reforma agrária e campanhas de alfabetização nas áreas sob seu controle.

A guerra de guerrilhas se estende por toda a Indochina entre 1952 e 1954, com o surgimento dos movimentos do Pathet Lao, no Laos, e do Khmer-Issarak no Camboja, ambos nacionalistas e de orientação socialista. Em 7 de maio de 1954, as forças francesas enfraquecidas e divididas enfrentam uma forte ofensiva do Viet Minh contra sua base do norte de Diem Bien Phu e são derrotados.

Esse desfecho obriga a França a optar pela solução negociada. A Conferência de Genebra de julho de 1954 decide pelo cessar-fogo, pela independência do Laos e do Camboja e a divisão temporária do Vietnã em Norte e Sul, separado pelo paralelo 17°. O Tratado assegurava que a demarcação era provisória e não deveria ser interpretada como fronteira política e territorial.

O norte ficou sob administração do Viet Minh e da RDV e o sul controlado pelo governo Bao Dai. Estavam previstas eleições para julho de 1956 para a formação de um governo unificado. É importante destacar que os Estados Unidos não aceitaram o acordo da Conferência, recusando-se a assiná-lo, assim como os governos de Hanói e Saigon, insatisfeitos com o resultado final.²⁰

2.2.3 Período Entreguerras (1954-1964)

Esta fase constitui-se no intervalo entre a retirada francesa e o crescimento do envolvimento direto dos Estados Unidos no sudeste asiático até o emprego maciço de tropas terrestres no Vietnã.

No mês de setembro de 1954 esse envolvimento vai se tornando mais evidente com a formação, sob a tutela dos Estados Unidos, da SEATO (Organização do Tratado do Sudeste Asiático), um acordo de cooperação militar na região com o objetivo de fazer frente à “ameaça” comunista. Os signatários foram: o Paquistão (que não pertence ao sudeste asiático!), a Tailândia e as Filipinas, além de Inglaterra, França, Austrália, Nova

²⁰ “La Conferencia de Ginebra [Declaracion Final de la Conferencia de Ginebra, 21 de julio de 1954]”. In: Raskin, Marcus G. & Fall, Bernard B. *Para el Expediente de la Tercera Guerra: Testimonios sobre el Caso Vietnam*. México, Siglo XXI, 1967. (páginas 79-82)

Zelândia e Estados Unidos. A baixa credibilidade do tratado na verdade indica a presença e influência dos norte-americanos na área no ato de criar clientes ou governos favoráveis a suas ordens, e os países asiáticos escolhidos, exemplos no discurso dos EUA como “exemplos de estabilidade e democracia” não passavam de governos militarizados ou ditatoriais.²¹

O conflito será reacendido devido à situação do Vietnã do Sul, cujo governo Bao Dai será efetivamente exercido pelo seu primeiro-ministro Ngo Dinh Diem – um nacionalista anticomunista e católico que tinha o patrocínio dos Estados Unidos – a partir de novembro de 1954. Nesse mesmo ano, segundo o acordo de Genebra, seria realizada a retirada de tropas, troca de prisioneiros e migração de simpatizantes de um ou outro regime através da linha provisória do paralelo 17°. Os franceses deveriam se retirar do sul definitivamente até abril de 1956, o que passaria o controle da situação para os norte-americanos.

Ngo Dinh Diem desencadeia uma série de ataques às bases e aldeias pró-Viet Minh no sul enfraquecidas pela retirada, dando curso a uma série de massacres. Viola diversos pontos do acordo de Genebra, como a não-libertação dos presos políticos. Com apoio dos EUA, Diem neutraliza as forças pró-francesas do sul, como as seitas Cao Dai e Hoa Hao e elementos do exército de Bao Dai.

Realiza-se um plebiscito em 1955, de validade duvidosa, que dá o referendo a favor do regime republicano, eliminando a monarquia. Além disso, o governo Diem alega a não-validade do acordo de Genebra, “feitos com o regime anterior”, em resposta aos protestos de Hanói pelo seu cumprimento. Com apoio do governo dos EUA (Eisenhower), as eleições gerais no Vietnã não são realizadas. Havia a certeza de que a popularidade de Ho Chi Minh levaria o partido comunista à vitória no pleito.

O regime Diem torna-se uma ditadura severa com um aparelho de repressão e um exército estruturado, treinado e equipado com o patrocínio dos EUA. Baseado no personalismo e com seus principais cargos ocupados por membros da família de Diem, o regime do sul governa através da censura e da repressão armada. Utiliza-se de tortura, programas de denúncia e mesmo a realocação de camponeses em aldeias fortificadas

²¹ Chomsky, Noam. *Banhos de Sangue*. São Paulo, DIFEL, 1976.

(verdadeiros campos de concentração) para prevenir a “influência” dos guerrilheiros na população local.²²

Este governo é legitimado através de eleições em 1960 com maioria de votos, um resultado novamente duvidoso, já que a base da população, de origem rural, era simpatizante do Viet Minh. Essas eleições e a imposição de uma reforma agrária que concentrava terras nas mãos de grandes proprietários ajudaram no crescimento da oposição e da resistência ao regime. Todos esses acontecimentos precipitaram o Vietnã do Norte e grupos do sul a movimentar-se em direção ao levante e à luta armada.

A RDV ao norte tentava se consolidar como um Estado socialista. Realiza uma reforma agrária, acusada de brutal pelos EUA e pelo Vietnã do Sul (mas sem comparação com as atrocidades no sul), mas que garante acesso à terra aos camponeses, cria as primeiras indústrias ligeiras e tenta avançar no setor social, com campanhas de alfabetização em massa, saneamento e controle de doenças endêmicas e epidêmicas, ações previstas no Plano Quinquenal de 1961, interrompido pela escalada da intervenção norte-americana.

A oposição no sul se intensifica e se organiza a partir de dezembro de 1960, com a criação da *Frente Nacional de Libertação do Vietnã do Sul* (FNL), cujos membros seriam mais conhecidos como *vietcong* (comunistas vietnamitas) embora os comunistas não fossem a única facção: também incluía nacionalistas em geral, budistas, elementos das seitas, das minorias étnicas (khmer), dissidentes do exército de Diem e alguns grupos católicos. Sua plataforma política era a derrubada do regime Diem e o estabelecimento de um governo nacional democrático e de coalizão.

A ascensão de John Kennedy à presidência dos Estados Unidos representou um aumento significativo do número de auxiliares treinando tropas e policiais no Vietnã do Sul, bem como a presença de tropas regulares norte-americanas na região, uma violação dos Acordos de Genebra justificadas com a alegação de que o norte também mobilizava tropas e equipamentos para dentro das fronteiras do sul.

Utilizando a guerra de guerrilhas e contando com apoio popular, de 1960 a 1964 a FNL avançou no controle de diversas áreas no sul, estabelecendo uma administração própria nas aldeias. Atuava na capital Saigon utilizando atentados, e impunha cada vez

²² Tuchman, Barbara, *op cit.*; e Chomsky, Noam, *op cit.*

mais derrotas ao governo Diem, não obstante a ajuda e treinamento norte-americanos. Em 1961 a FNL mantinha presença em cerca de 60 % da zona rural do sul do país, estando sob controle do governo apenas Saigon, as capitais de província e as áreas em torno das estradas principais.

Em fevereiro de 1962, os Estados Unidos instalam um comando de Estado-Maior completo no Vietnã do Sul, que substituíra o comando que coordenava os conselheiros militares e abre caminho para a chegada das primeiras tropas norte-americanas, que chegariam no final deste ano a 11 mil soldados, que já atuavam em diversas missões de combate direto lado a lado com o exército do Vietnã do Sul.²³

O governo do Vietnã do Sul é desestruturado ainda em 1963, através de um golpe militar que recebeu apoio da própria CIA e terminou com o assassinato de Diem, substituído por uma junta de oficiais e depois por um general, Van Thieu. Os Estados Unidos aumentam sua intervenção, através de operações de apoio com bombardeios sobre a RDV, ataques com napalm e desfolhantes com o objetivo de reduzir as áreas com cobertura vegetal e desalojar os guerrilheiros. Reiteram a acusação de que o Vietnã do Norte apoiava a guerrilha. No mesmo ano, o presidente Kennedy é assassinado. Seu sucessor, Lyndon B. Johnson, que herda o problema, seria responsável pela escalada generalizada no uso da força. No entanto, para efeito da campanha presidencial de 1964, quando foi eleito, propunha um auxílio ao Vietnã do Sul apenas na forma de bombardeios ao norte, sem o aumento de tropas.

2.2.4 A Segunda Guerra da Indochina (1964-1975)

Os Estados Unidos aumentam sua participação na guerra após um incidente entre um navio norte-americano (O destróier *Maddox*) e lanchas de patrulha norte-vietnamitas na noite de 4 de agosto de 1964, que teriam disparado contra o vaso de guerra estadunidense, configurando do ponto de vista do governo um “ato de agressão aos EUA”.

Posteriormente, o oficial comandante do navio desmentiu a versão do ataque, mas naquele momento serviu para que o presidente na ocasião, Lyndon B. Johnson fizesse o Congresso dos EUA aprovar em 7 de agosto de 1964 a chamada *Resolução do Golfo de Tonkin*, documento que pedia a autorização para o Executivo atuar com tropas terrestres e

²³ Tuchman, Barbara, *idem*, páginas 303-304.

outros meios para deter a “agressão” do Vietnã do Norte ao sul, nos termos do acordo da OTASE. Não se tratava na verdade de uma declaração formal de guerra e dava asas ao chamado sistema de “guerra limitada”, em que os Estados Unidos alegavam estar como “convidados” ou “auxiliares” do governo do Vietnã do Sul. Na prática, estavam à frente de todas as operações.

A Resolução marca o início da fase mais dura do conflito, que terminaria com a unificação do país. Para combater a RDV e FNL, os EUA enviaram ao Vietnã, desde os 25 mil soldados entre 1964-1965 a mais de 500 mil em 1968. O Vietnã do Norte recebeu apoio da URSS na forma de armamentos e equipamentos, que aparelharam seu exército. Para fazer frente aos bombardeios, a RDV organiza uma economia de guerra, desocupando cidades, desmontando e descentralizando instalações industriais para enfrentar os bombardeios norte-americanos.

No sul a tática adotada pela guerrilha e pela RDV consistia em atacar o inimigo de surpresa e em múltiplas frentes com pequenos efetivos, enfraquecendo-o e depois adotando grandes contingentes de tropas regulares. Era uma guerra que usava o meio natural do Vietnã através da camuflagem e do emprego constante de sistemas de túneis, de minas terrestres e armadilhas rudimentares. Poucas vezes tendo contato visual direto com o inimigo, e a incerteza de saber “quem era o inimigo” misturado que este estava entre os aldeãos e cidadãos comuns minavam o moral e a combatividade das tropas norte-americanas, e dava ensejo a vários atos arbitrários no uso da violência contra civis.

Por outro lado, a estratégia dos bombardeios e do ataque contra a guerrilha e tropas do Vietnã do Norte com o objetivo de forçar o inimigo à mesa de negociações acabou não tendo o efeito esperado. A FNL e a RDV mais se aferraram a sua proposta de só negociar depois de cessadas as hostilidades.

Em maio de 1967 a guerrilha ataca a base aérea de Bien Hoa e destrói 27 bombardeiros norte-americanos. A contra-ofensiva é frustrada, na tentativa de recuperar áreas controladas pela FNL próximas a Saigon. Em fevereiro de 1968, ocorre a chamada *Ofensiva do Tet* – o ano novo lunar budista – operação levada a cabo pela guerrilha e pelo exército da RDV, e que consistiu num ataque simultâneo a bases, cidades e áreas controladas pelo Vietnã do Sul e pelos Estados Unidos. Seu maior símbolo foi o ataque à própria embaixada estadunidense em Saigon. Os norte-americanos conseguem a muito

custo frustrar a ofensiva e tanto a FNL quanto a RDV sofrem pesadas baixas humanas e materiais, que provocam inclusive a redução da atividade da guerrilha por um tempo.

Embora derrotada, a guerrilha e a RDV, com sua capacidade de coordenar forças e sua mobilidade, conseguiram uma “vitória” estratégica numa das áreas fundamentais para essa guerra: a batalha pela opinião pública. As imagens televisionadas do ataque à embaixada norte-americana e a outras regiões provocaram um aumento da sensação de impasse na conclusão do conflito.

O ano de 1968, assim, marcaria a mudança de rumos na guerra, no plano interno e externo dos EUA. Aumenta a pressão dos movimentos pacifistas contra os sucessivos alistamentos, em especial nos meios acadêmicos e estudantis. O ônus da guerra sobre a economia já pesava expressivamente e nos anos seguintes iria piorar. No Vietnã, o baixo moral dos soldados norte-americanos leva à deserções, insubordinação, elevado uso de drogas e cometimento de crimes de vários tipos.

Em 1969, ano da eleição de Richard Nixon, a promessa de resolução do impasse fala de “paz com honra” e “vietnamização”, ou seja, a gradual passagem da responsabilidade do combate terrestre ao governo do Vietnã do Sul, retirada das tropas norte-americanas e permanência do apoio estratégico (bombardeios) e logístico (fornecimento de armamento e injeção de capital). Esses planos têm a marca da *Détente*, política inaugurada por Nixon e Henry Kissinger e que duraria até 1979. Tratava-se do relaxamento de tensões entre EUA e URSS, através da ênfase na negociação cooperativa direta entre os rivais e o evitamento do confronto. Ainda em 1969, morre Ho Chi Minh e a FNL cria o *Governo Revolucionário Provisório* (GRP) nas áreas sob seu controle.

Outro fator significativo para a mudança de rumos foi o início das denúncias de massacre e genocídio cometidos pelos norte-americanos em cooperação com o governo sul-vietnamita entre 1967 e 1971, que incluíam a execução sumária de mulheres, idosos e crianças (seu símbolo é o massacre da aldeia de My Lai) e de outros acusados de “simpatizantes” e “colaboradores” do Vietcong, operações de “limpeza” em regiões (Operação *Phoenix*, Operação *Speedy Express*), tortura, migração forçada de populações inteiras.

Essas denúncias tinham por base o testemunho de órgãos norte-americanos e internacionais envolvidos no auxílio à população civil no Vietnã e foi grandemente

documentada após a investigação e publicação por jornais de dossiês do Pentágono – os chamados *Pentagon Papers* – que revelaram as operações ilegais da CIA e do exército no Vietnã, no Laos e no Camboja e as arbitrariedades cometidas.²⁴

A insistência na continuidade dos bombardeios ao Vietnã do Norte também levou a um impasse nas negociações entre aquele país e os EUA. A RDV insistia que só cessaria suas ações militares e negociaria se os bombardeios cessassem por completo. Apenas em 1972 são reabertas as negociações sobre o cessar-fogo, que redundam no Acordo de Paris de janeiro de 1973.

Esse acordo previa a retirada das tropas norte-americanas em sessenta dias, reconhecia os dois governos no sul (da GRP e o de Van Thieu), celebrava o cessar-fogo, e previa a realização de eleições gerais e a formação de um governo de coalizão. Os EUA retiram-se no prazo estabelecido, mas mantêm sua frota no Mar da China e bases na Tailândia, reforçando o apoio financeiro e de equipamentos para o exército de Van Thieu.

Na prática as hostilidades prosseguem e o exército do Vietnã do Sul ataca áreas controladas pelo GRP, que responde organizando com a RDV uma ofensiva final sobre o regime de Saigon. Em 1974, o escândalo de Watergate e a renúncia de Nixon trazem como consequência para o Vietnã a retirada gradual da ajuda estadunidense, que obriga Van Thieu a manter apenas a defensiva. A guerrilha e a RDV avançam cautelosamente sobre as bases do governo de Saigon, temendo a volta da intervenção dos EUA, mas a sua superioridade política e militar causa severas derrotas ao adversário.

Em 20 de abril de 1975 o general van Thieu renuncia ao governo. No dia 28 do mesmo mês, as tropas da RDV, apoiadas pela guerrilha cercam e atacam Saigon e chegam à vitória final vem no dia trinta de abril, com a ocupação do palácio presidencial. O conflito chegava ao fim e com ele a unificação do Vietnã se completava.

2.3 Considerações Sobre o Envolvimento dos Estados Unidos no Vietnã

O problema central nas análises posteriores à guerra do Vietnã consistiu basicamente em determinar as origens e razões para o envolvimento dos Estados Unidos, de sua forma de conduzir o conflito e os motivos que levaram ao desfecho negativo para os norte-americanos.

²⁴ Chomsky, Noam, *op. Cit.*

Para construir as respostas a esses questionamentos, as explicações tentam dar conta precisamente das relações entre três fatores fundamentais: a ação militar, o papel da opinião pública e a ação político-diplomática durante o período da guerra.

Uma das discussões sobre os rumos tomados pela guerra incide sobre a condução do conflito no plano militar-estratégico. É uma das opiniões correntes o fato de que as discrepâncias entre as decisões do governo, através de seus funcionários “civis” e a opinião militar quanto à condução da guerra tenha sido uma fonte de tensão entre os dois setores, particularmente no período crítico da escalada, entre 1965 e 1967.

A fonte desse problema reside na forma como a guerra teria que ser conduzida no período do governo Johnson. O conceito de guerra limitada atestava que o objetivo era a defesa do regime de Saigon contra o ataque das forças comunistas, e confiava poder fazer isso sem partir para uma retaliação generalizada, que implicaria no ataque e conquista do Vietnã do Norte. Isso não era cogitado por dois motivos: temia-se de um lado que um ataque direto à RDV poderia provocar o envolvimento da China e da URSS na guerra e de outro provocar o aumento da oposição dentro dos Estados Unidos.

Buscava-se assim uma solução contraditória de vitória a um custo mínimo material e humano que confiava ser possível dissuadir a guerrilha e a RDV de seus objetivos e forçá-los à rendição e à negociação através de uso do poder de fogo e da excelência logística e tecnológica das forças norte-americanas, e dos bombardeios “estratégicos” sobre o Norte (atacando instalações industriais, meios de transporte, sistemas de diques etc.).

O governo norte-americano teria assim subestimado a capacidade de resistência de seus adversários, que mais e mais se aferraram à defesa de sua causa contra a “agressão imperialista” dos Estados Unidos. As operações de “busca e destruição” dos Estados Unidos e os bombardeios apenas cresceram a oposição aos norte-americanos e provocava sucessivas solicitações pelos comandos militares, de aumento do número de tropas engajadas no conflito. Sem objetivos definidos, como a conquista territorial, a medida do “sucesso” dos EUA consistia na “contagem de corpos” e na destruição generalizada.²⁵

Além disso, a defesa do Vietnã do Sul esbarrava no fato de que o governo assistido pelos EUA não se apresentava como uma “alternativa viável para o comunismo”, e seus métodos de uso da repressão, da tortura e sua máquina governamental corrupta tornavam-

²⁵ Herring, George C. *America's Longest War*. New York, McGraw Hill, 1986. (páginas 145-153)

no extremamente impopular. Ademais, as forças da FNL lutavam junto com a RDV na perseguição de uma causa definida, que era a independência e a unificação do Vietnã.

Para chegar a esses objetivos as forças da unificação buscavam angariar popularidade ao mesmo tempo em que exploravam duas principais fraquezas do sul e dos EUA: o moral baixo e o despreparo do exército do Vietnã do Sul e a influência bem conhecida da opinião pública ao conflito nos Estados Unidos.

Isso sugere que a crescente oposição da opinião pública ao conflito, especialmente nos anos finais, teria sido um fator decisivo para a busca de sua solução. Tal oposição foi insuflada por um elemento novo: o papel muito mais ativo da imprensa, em especial com o grande desenvolvimento da televisão na década de 1960, na cobertura da guerra. Pela primeira vez, cenas dos combates e da destruição, direto do teatro de operações, apareciam nos telejornais noturnos nos lares americanos e é bem conhecida a figura do jornalista acompanhando as tropas pelas aldeias e selvas do Vietnã.

Mesmo desde o início da guerra a mídia aparece como um fator de destaque nos rumos que a guerra tomou, e objeto de preocupação por parte das autoridades políticas e militares dos Estados Unidos. Já em 1962 o presidente John Kennedy conclamava os jornais a serem cuidadosos no que publicavam, para não ferir o que ele chamava de “os interesses de segurança nacional”. A filmagem de uma “operação de limpeza” dos soldados americanos numa aldeia vietnamita, queimando as cabanas de palha com seus isqueiros *Zippo*, e veiculada pela rede de televisão norte-americana CBS em 1965, enfureceu o então presidente Johnson. Em 1968, contrariando os anúncios de vitória dos militares dos EUA sobre a ofensiva do Tet, ataque simultâneo em todo o Vietnã realizado pela guerrilha vietcong e por tropas do Vietnã do Norte, o famoso âncora Walter Cronkite, retornando de viagem do sudeste asiático opinou que o resultado tinha sido um “impasse sangrento”.²⁶

A contradição entre os testemunhos jornalísticos, que mostravam uma guerra cada vez mais cruel e sem progresso ou conclusão visíveis, e os relatórios governamentais, que minimizavam a importância de tais problemas, somados às denúncias de crimes de guerra perpetrados pelas forças americanas em organismos internacionais, fizeram recrudescer os movimentos pacifistas e pelos direitos humanos nos Estados Unidos que reivindicavam o

²⁶ Hallin, Daniel C. *The “Uncensored War” – The Media and Vietnam*. Berkeley, University of California Press, 1986. (Página 6)

fim da guerra. Aliás, mais uma vez a mídia jornalística foi decisiva nessa questão: foi o resultado de uma investigação do jornal *New York Times* que levou à abertura em 1971 dos chamados *Pentagon Papers*, uma série de documentos oficiais do governo dos EUA que detalham as operações no sudeste asiático, várias de cunho “ilegal e não autorizado”. Esse caso, juntamente com o caso Watergate, puseram em xeque o poder do Executivo americano e ajudaram a acelerar o processo de retirada das tropas dos Estados Unidos da guerra, em 1973, e a renúncia do presidente Nixon em 1974.

Em 1975, os norte-vietnamitas tomaram a capital do sul, Saigon; mais uma vez, as imagens da televisão falaram mais alto: é altamente divulgada a cena da retirada da embaixada americana, com o diplomata e outros fugindo pelo telhado com a ajuda de helicópteros.

Ter o apoio ou não da opinião pública através dos veículos de comunicação sempre foi objeto de atenção por parte do governo dos EUA, mesmo antes do conflito do Vietnã, que aumentou essa preocupação em face do extraordinário desenvolvimento dos veículos de massa, em especial a televisão.

A questão do papel da mídia no apoio ao esforço de guerra dos Estados Unidos foi enfatizada por vários autores e personalidades envolvidas no conflito. O Comandante-em-Chefe das Forças Armadas durante grande parte da guerra, o General Westmoreland, comentaria mais tarde que a mídia havia contribuído para a derrota, no que concordavam diversos outros. Após a ofensiva do Tet, em 1968, o presidente Lyndon Johnson, impactado pelo depoimento feito pelo jornalista Walter Cronkite no rádio após sua viagem ao Vietnã, em que este terminou por defender a retirada dos EUA da guerra, teria comentado: “Se eu perdi o Walter, perdi metade da América”.²⁷

Lado a lado com essa visão mais conservadora, que guarda relações com o senso comum no que diz respeito à memória do papel da mídia no Vietnã podemos citar a visão liberal da mídia norte-americana, que a vê através da analogia do “espelho” ou do “mensageiro”: aqui, a mídia seria neutra e acima das concepções políticas e cujo papel seria “mostrar as coisas como elas são” à sociedade dos EUA ou “transmitir a mensagem”. Essa seria a autoconcepção, a visão dominante da mídia estadunidense no século passado.²⁸

²⁷ Citado em Tuchman, Barbara W. *A Marcha da Insensatez – De Tróia ao Vietnã*. Rio de Janeiro, José Olympio, 1984. (pp. 357-358)

²⁸ Hallin, Daniel, *op. Cit.*, página 5.

Uma outra visão da mídia do período é a sua concepção como uma espécie de “quarto poder”, que se vê como adversária do poder governamental, não como competidora pelo poder político partidário, mas como “campeã” da verdade e da abertura e que vigia os movimentos dos poderosos; o papel de cão de guarda da imprensa parte da premissa de que os poderosos usam de todos os meios para conquistar e manter o poder, inclusive fazendo uso da mentira. As analogias do mensageiro e do cão de guarda têm em comum com a visão conservadora a idéia de uma mídia opositora: autônoma como instituição, separada do poder de Estado. A análise superficial do papel da imprensa na guerra do Vietnã se encaixa perfeitamente nessa analogia da separação entre mídia e Estado.²⁹

A desconfiança governamental com relação à imprensa levaria a um maior controle na cobertura de ações militares dos Estados Unidos após a guerra do Vietnã. Assim seria em Granada, em 1983, em que a imprensa foi excluída do acesso à fase inicial da invasão da pequena ilha caribenha. Assim também ocorreria na Guerra do Golfo em 1991, quando o governo dos Estados Unidos adotou uma política de “desinformação” e propaganda, com a redução das fontes de informação disponíveis para a imprensa, controle do acesso de jornalistas ao *front* – apenas em grupo, indo a lugares selecionados pelos militares e acompanhados de perto por estes.³⁰

No entanto, o que se percebe é que a mídia de notícias que atuou no período da guerra do Vietnã tinha uma relação ambígua com o poder de Estado. Combinava a desconfiança da autoridade do governo com o compromisso com as posições políticas do *establishment*. Isso se explica em parte pelo processo de transformação por que passava a imprensa dos EUA na segunda metade do século XX, e que tinha raízes em períodos anteriores ao momento da guerra.

A imprensa norte-americana no final do século XX assumiu um caráter altamente profissional, e que advogava a sua independência de partidos, políticos e de indivíduos que não faziam parte do universo jornalístico. Essa ética da independência política alimentou uma hostilidade aos donos do poder, como manifestação da resistência ao controle da mídia pelos organismos políticos. Esse processo de profissionalização do jornalismo e de hostilidade ao poder originou-se no movimento do Progressivismo na cultura política dos

²⁹ Hallin, Daniel, *idem*, páginas 5-6.

³⁰ Sobre a mídia e a Guerra do Golfo ver Kellner, Douglas. “A Guerra do Golfo: uma leitura. Produção/Texto/Recepção.” In: _____. *A Cultura da Mídia*. Bauru, EDUSC, 1995.

EUA, que surge no início do século XX, e que denunciava na época os abusos da autoridade e lutavam contra a corrupção, a pobreza e os abusos das grandes corporações econômicas; lutavam pelo que consideravam o governo racional, justo, eficiente.³¹

Ao mesmo tempo em que se desenvolve a autonomia e a ruptura com o compromisso partidário, surge outra mudança: a despolitização da mídia e sua integração com o processo governamental. Parte dela abre mão da voz política para obter o livre acesso aos conselhos de governo, se tornando algo como que o “quarto ramo” do governo, uma parte informal do sistema político. Essa transformação gerou uma outra, o surgimento do comportamento “responsável” da imprensa.

Esse comportamento, que é característico do período da Guerra Fria e do Vietnã, envolvia entre outras coisas a renúncia à crítica partidária da autoridade política, a garantia de acesso das autoridades políticas às informações e a aceitação da maior parte do programa, linguagem e perspectivas do *establishment* político. Essa combinação de autonomia e dependência do poder pode ser explicado pela luta constante pelo controle das fontes de informações para as notícias que levava ao surgimento de tais arranjos.

Assim, apesar das práticas jornalísticas durante a guerra seguirem o procedimento da narração “objetiva” da história – o que ocasionalmente causava contraste entre o discurso oficial de progresso e o relato jornalístico que não mostrava tal coisa – os jornalistas no sudeste asiático refletiam parte da visão oficial, já que estavam comprometidos com o consenso político em torno da Guerra Fria, predominante em boa parte da década de 1960, com a noção de que os Estados Unidos representavam naquela guerra os *good guys*, e com o patriotismo. De fato, o controle das informações veiculadas pela mídia foi eficiente durante a guerra nas administrações Kennedy e Johnson, salvo crises ocasionais, e a oposição na mídia só foi crescer significativamente entre 1968 e 1972.³²

Sem sofrer demasiada censura no exercício da profissão – o Vietnã teve, como já foi colocado, a peculiaridade de ser uma guerra não declarada oficialmente, e categorizada como guerra “limitada” (os Estados Unidos eram oficialmente “convidados” do governo do Vietnã do Sul), o que não permitia os mecanismos de controle típicos de outros conflitos –

³¹ Hallin, Daniel, *idem*, página 7; Sellers, Charles, May, Henry & McMillen, Neil. *Uma Reavaliação da História dos Estados Unidos*. Rio de Janeiro, Zahar, 1990, páginas 281-294.

³² Hallin, Daniel, *idem*, página 9.

os jornalistas usavam duas fontes de informação: as fontes governamentais oficiais e os soldados em campo. Ambas as fontes com o passar do tempo foram se tornando mais divididas, críticas e amargas com relação à guerra, o que era refletido na produção das notícias, que gradualmente assimilaram a divisão e passaram a uma posição “adversária” do governo. Mesmo assim, as relações com o governo nunca foram tão conflituosas como se costuma acreditar.

Portanto, embora tenha sido um fator importante, não se pode dizer que a atuação da mídia foi decisiva para a derrota no Vietnã, quando comparamos com outros fatores de cunho diplomático, militar, político e econômico. Suas relações ambíguas com o poder permitem tal raciocínio. Mas essa atuação decisiva acabou por se tornar um dos componentes importantes da maneira como a memória da guerra é construída nos Estados Unidos, e mesmo outro elemento da mídia, o cinema, incorporou essa idéia.

As melhores explicações para o envolvimento e a derrota dos Estados Unidos na guerra podem ser extraídas do debate sobre a política externa daquele país no pós-Segunda Guerra no contexto da Guerra Fria com a URSS, que efetivamente orientou todas as ações que tiveram curso no Sudeste Asiático.

A base do comportamento dos Estados Unidos está na luta pela “contenção” da agressividade comunista em todo o mundo, que cresceu no programa governamental norte-americano no pós-guerra da administração Truman (1945-1952). Esta visão, usualmente entendida como ortodoxa ou tradicional do conflito entre EUA e URSS, entendia a Guerra Fria como uma resposta dos norte-americanos à ameaça dos soviéticos à estabilidade mundial. A URSS era agressiva na consecução dos seus objetivos, rompera com os acordos celebrados entre as potências e, visando à conquista mundial, deveria ser contida por meio da dissuasão pelo temor de retaliação dos EUA através de seu poderio militar.³³

Nesse sentido, a necessidade da contenção teria levado os Estados Unidos a adotar uma política de apoio à soberania da França no Vietnã após 1945, como forma de fortalecer com o apoio deste país, a defesa contra a URSS na Europa.

O clamor anticomunista cresceria ainda mais com a vitória da revolução comunista na China e a guerra da Coreia, que reforçavam a impressão do “expansionismo” soviético

³³ Kennan, George F. “The Sources of Soviet Conduct”. In: _____. *American Diplomacy*. Chicago, The University of Chicago Press, 1984.

na Ásia. Dessa forma cresceu mais e mais o compromisso dos Estados Unidos com a “contenção” na região e seu interesse frustrado de que a França cumprisse a tarefa no sudeste asiático levou a seu crescente envolvimento no Vietnã.

Mas considero que a melhor explicação do envolvimento norte-americano na Ásia à luz da Guerra Fria está na obra do revisionista William Appleman Williams, *The Tragedy of American Diplomacy*. Para o autor, a Guerra Fria tem origens internas aos próprios Estados Unidos. A “tragédia”, ou seja, a escalada em direção à violência da guerra, tem origens nos desígnios da política de contenção.

Em primeiro lugar havia a distância entre a realidade e a retórica. Na busca da manutenção de seus interesses, em nome da democracia, da proteção e da estabilidade, os EUA se contradisseram apoiando governos e sistemas impopulares, não democráticos, e toleraram a fraude, a ditadura, a censura e a violência desde que estivessem garantidos tais interesses.

Além disso, seu compromisso com a idéia de que todos os movimentos revolucionários se davam através de uma maioria comunista sob a égide da URSS criava grandes dificuldades na aceitação de “mudanças revolucionárias do *status quo*”. A opção pelo endurecimento e pela não negociação com tais movimentos levaria ao resultado oposto: a ascensão nesses movimentos dos grupos “radicais” (comunistas) e sua aproximação com a URSS, muitas vezes a contragosto, como existem evidências no caso do Vietnã.

Os Estados Unidos ajudaram a Ho Chi Minh, segundo Williams, para assegurar a derrota do Japão. Depois, passaram a auxiliar à França para assegurar seu auxílio e o acesso a matérias-primas e mercados consumidores no sudeste asiático. A vitória comunista na China e a derrocada francesa na Indochina trouxe o temor de que as eleições livres colocassem o Vietnã na esfera não-capitalista. Os EUA então cancelam as eleições e usam a força para garantir a estabilidade. O resultado foi a tragédia da guerra do Vietnã.³⁴

Outro aspecto que Williams levanta diz respeito ao quadro político interno dos EUA no período da Guerra Fria. O governo norte-americano cada vez mais se funda numa espécie de “elitismo” nos processos decisórios: os problemas passam a tramitar pelas mãos

³⁴ Williams, William A. *The Tragedy of American Diplomacy*. New York, N. W. Norton & Company, 1972. (página 8)

de um pequeno grupo de “especialistas” que decidem sem o auxílio do princípio típico da democracia e do sistema representativo de discussão ampla das políticas públicas. De fato, a guerra do Vietnã é uma guerra “do Executivo”, em que este poder foi concentrado na realização do objetivo. Mas esse processo já ocorria, por exemplo, nos casos da conquista das Filipinas, da intervenção na China, na tomada da zona do canal do Panamá, a guerra da Coreia, a invasão da Baía dos Porcos em Cuba.

A ampliação dos poderes do Executivo passava também pelo fortalecimento de órgãos como a CIA, e pela prática de “informar”, no Congresso, poucas lideranças chave a respeito das decisões como forma de angariar apoio. Vale lembrar que durante a Guerra Fria essa concentração de poderes foi favorecida pelo anticomunismo, que calava a oposição freqüentemente diante da ameaça de dúvida de sua “lealdade” aos Estados Unidos e suas causas.

O elitismo teve como consequência a perda do “poder de pensamento crítico”, a exagerada crença no poderio econômico e militar norte-americano e a uma arrogância e uma “distorção messiânica” do desejo humanitário “sincero” de ajudar outros povos, elemento crucial da auto-imagem formulada pelo pensamento político dos EUA quando da sua organização como país independente.

Acredito ser possível relacionar esta ascensão de uma abordagem governamental elitista com a idéia de que os Estados Unidos, no século XX e no período da Guerra Fria se tornava cada vez mais um Estado corporatista, ou seja, um representante de grupos de interesse econômico organizados, como os setores empresariais e sindicais, que por sua vez acionavam o governo na execução de uma política externa que representasse seus interesses no plano internacional.³⁵

O Estado corporatista incorporaria assim uma idéia cada vez maior de controle dos processos de decisão no governo, regulando o debate e a participação ativa dos cidadãos através do controle da informação e da propaganda e reduzindo sua função no sistema para meros votantes e espectadores das ações das elites governantes.³⁶

Retornando a William A. Williams, nota-se que a raiz desse modelo da política externa norte-americana está na fundação do expansionismo econômico dos EUA

³⁵ Munhoz, Sidnei. “Debatendo as Origens da Guerra Fria” (mimeo). Maringá, UEM, 2003. (páginas 6-7)

³⁶ Chomsky, Noam. “A Democracia do Espectador”. In: _____. *Controle da Mídia – Os Espetaculares Efeitos da Propaganda*. Rio de Janeiro, Graphia Editorial, 2003 (páginas 14-20)

concomitante à formação e difusão da idéia de “modo de vida americano”. No século XIX, a pressão do desenvolvimento do capitalismo levou ao expansionismo dos Estados Unidos como forma de desenvolver a economia nacional e o enriquecimento dos negócios, que obteve grande aceitação da parte dos homens de negócios, que endossariam a *Open Door Policy*. Além disso, a partir da década de 1820, desde a democracia jacksoniana, cresce a idéia de que o modelo norte-americano de democracia se relaciona necessariamente com os conceitos de individualismo, propriedade privada e economia de mercado capitalista.

O pensamento geral tendeu então a considerar este o modelo ideal para todo o mundo, e as abordagens contrárias passaram a ser consideradas idealismo, ignorância ou radicalismo. No plano internacional, os modelos diferentes eram considerados “inferiores” ou “atrasados” e toda reforma destes implicava em adequá-los ao modelo estadunidense. A conjunção desses aspectos leva ao que Williams chama de as três principais concepções da política norte-americana: a idéia de missão humanitária e generosa na ajuda a outros povos, a defesa internacional do conceito de autodeterminação dos povos e, aspecto que contradiz os dois primeiros, a visão de que o modelo norte-americano é o único caminho para a resolução dos problemas. Daí o uso da força no caso da negação por outros povos destas determinações.

O aspecto econômico é também de fundamental importância para entender o comportamento norte-americano. A política de comércio internacional dos EUA consiste basicamente em criar dificuldades para seus parceiros, colocando-os sob sua dependência e influenciando suas políticas econômicas como forma de garantir o fluxo de mercado consumidor e matérias-primas. A “ajuda” norte-americana nada mais é que intervenção.

Esse fator acabou gerando um outro mito, a idéia de que o bem estar interno da economia depende de como vai a expansão econômica e política externa. Como resultado, há a tendência a negligenciar os problemas internos ou culpar outras nações pelos problemas.

Um exemplo disso pode ser o fato de que, nas décadas de 1950 e 1960, de grande expansão econômica e prosperidade interna nos Estados Unidos, a opinião pública não se opôs durante um bom tempo à Guerra do Vietnã. A oposição só crescerá ao final da década de 1960 e início dos anos de 1970, quando o impasse na conclusão do conflito e o ônus

pesado da guerra renunciando o longo período de recessão que os EUA enfrentariam ficam evidentes.

Dessa forma, pode-se perceber que a denúncia de Williams vai de encontro ao fato de que a auto-imagem dos Estados Unidos como defensores da liberdade e da democracia foi subvertida em nome dos interesses da ordem da hegemonia econômica, e que o misto de temor e arrogância demonstrado na condução da política externa conduziu a uma série de erros de avaliação que conduziram a tragédias como a guerra do Vietnã.

De fato todos os governos que enfrentaram o problema do Vietnã, independente de sua plataforma republicana ou democrata, que tem mais função no que diz respeito à política interna do que à externa, apresentaram soluções agressivas ao conflito, optaram pela não negociação ou pela negociação forçada e concentraram forças no Executivo para a ação planejada.

Mesmo a *Détente* de Kissinger e Nixon, com sua proposta de equilíbrio de poder, baseava-se na premissa de que existia uma real possibilidade de agressão russa, e alguns analistas opinam que se tratava de uma reedição da política de contenção da década de 1950.³⁷ A *Détente* implicou em busca do controle de armas e redução da corrida nuclear (acordos SALT), cooperação em áreas como tecnologia e ciência, não confrontação em certas áreas (como o Oriente Médio), mas a chave das conversações sempre era impor os termos norte-americanos para os acordos. Assim seria com a guerra do Vietnã.

Em todo caso a *Détente* e a retirada do Vietnã trouxeram a noção de que o poder norte-americano tinha limites que esbarravam em outros poderes mundiais. A recessão econômica da década de 1970 e a desconfiança do governo, suscitada por escândalos nos governos Nixon e Ford levaram a um refreamento, mas não a cessação, das atividades agressivas da política externa. Somente na década de 1980, com a ascensão de Reagan ao poder, é que haverá uma retomada da política externa agressiva contra a URSS, e com ela a acusação da *Détente* como política “derrotista” e a visão da derrota na guerra do Vietnã como causada pela timidez ante a hostilidade comunista. A essa altura, esse problema entra em grande discussão em todos os setores da sociedade norte-americana, inclusive tentando rebater tais acusações. Nesse quadro, o cinema teve um papel de destaque como elemento mobilizador para o debate.

³⁷ Gaddis, John Lewis. *Strategies of Containment*. New York, Oxford University Press, 1982.

CAPÍTULO 3

A GUERRA DO VIETNÃ EM CENA: *APOCALYPSE NOW E PLATOON*

Este capítulo volta-se para a análise dos filmes de escolha para este trabalho, *Apocalypse Now* e *Platoon*, investigados à luz da rede de significações que constroem para realizar sua narrativa da Guerra do Vietnã. Definido inicialmente um campo semântico em que operam estes filmes, a partir deste desvendar-se-á de que maneira os filmes produziram suas visões sobre a guerra e a política externa norte-americana.

3.1 *Apocalypse Now* (1979)

3.1.1 Contextualização

Apocalypse Now, de Francis Ford Coppola, ainda hoje pode ser considerado um dos filmes mais importantes e comentados sobre a Guerra do Vietnã. Sucesso de público e crítica, recebeu as seguintes premiações: Oscar de Melhor Fotografia e Melhor Som, sendo indicado a Melhor Filme, Melhor Diretor, Melhor Ator Coadjuvante (Robert Duvall), Melhor Edição, Melhor Direção de Arte e Melhor Roteiro Adaptado. Foi premiado também com o Globo de Ouro de Melhor Diretor, Melhor Roteiro e Melhor Ator Coadjuvante (Robert Duvall), tendo sido indicado também nessa premiação a Melhor Filme – Categoria Drama. Ganhou a Palma de Ouro de Cannes e foi indicado no Prêmio César da França como Melhor Filme Estrangeiro.

Apocalypse Now narra a viagem, durante a guerra do Vietnã, do capitão Willard (Martin Sheen) – que é o narrador diegético da história – para cumprir uma missão secreta para a qual foi escalado: encontrar e matar um veterano coronel das Forças Especiais, Kurtz (Marlon Brando) que desertara e havia se estabelecido na fronteira com o Camboja com um exército de seguidores nativos (*montagnards*, treinados pelo próprio Kurtz, prática que lembra as equipes de contra-insurgência treinadas por militares a serviço da CIA provindas de etnias não-vietnamitas e que eram usadas para lutar contra os vietcongs), promovendo uma guerra e matança indiscriminadas.

A bordo de uma lancha de patrulha da marinha junto com quatro militares daquela força, o comandante Chief (Albert Hall), e os auxiliares Chef (Frederic Forrester), Clean (Laurence Fishburne) e Lance (Sam Bottoms), Willard parte para sua tenebrosa tarefa

passando pelos diferentes cenários da guerra, contando ainda com a ajuda dos helicópteros da Cavalaria Aerotransportada, comandados pelo tenente-coronel Kilgore (Robert Duvall). Ao final chega ao seu destino e cumpre a missão, matando Kurtz.

A narrativa do filme segue o ritmo linear da viagem e possui três movimentos significativos para conduzir a trama: primeiro, a caracterização do personagem Willard e o recebimento da sua missão. Depois do recebimento da missão, temos a viagem, que reconstrói o cenário da guerra do Vietnã na forma de interrupções, paradas feitas pelo barco e sua tripulação durante a jornada, ao mesmo tempo em que Willard, de posse de um dossiê completo sobre Kurtz, vai construindo a imagem deste personagem. Por último, temos a chegada ao destino e o encontro entre Willard e Kurtz, e a conclusão pela morte do último pelas mãos do primeiro, e onde a tese central que o filme defende é afinal esclarecida.

A idéia original do filme foi elaborada entre 1968 e 1969 por John Milius, com o auxílio de George Lucas. Desde então, Coppola já sabia da idéia de ambos sobre o roteiro, que se inspirava nas histórias sobre o Vietnã que Milius ouvira dos que retornavam do Sudeste Asiático. Nesse período, nenhum estúdio de Hollywood quis se comprometer com a realização do filme, segundo Milius pelo fato daquele ser um momento crítico e delicado da guerra.

Por sugestão de Coppola, o roteiro baseou-se no livro do escritor Joseph Conrad *Heart of Darkness (O Coração das Trevas)*, cuja história narra a viagem de um agente colonial (Marlow) por uma terra selvagem e primitiva – a África – subindo um rio com o objetivo de encontrar Kurtz, um bem-intencionado agente colonial que enlouquecera e agora liderava um grupo de fanáticos seguidores nativos. A idéia de realizar um filme sobre esta obra não era nova: Orson Welles, que a transmitiu por rádio em 1939, tinha interesse em filmá-la, mas esbarrando em problemas orçamentários, desistiu do projeto (acabaria por realizar *Cidadão Kane*).

Assim, Milius reescreve o roteiro em 1975 adaptando-o ao contexto da Guerra do Vietnã, então recém-encerrada. *Apocalypse Now* seria o primeiro projeto da recém fundada produtora de Coppola, a American Zoetrope, erguida graças à fortuna acumulada pelo diretor com o sucesso dos dois primeiros filmes da série *The Godfather (O Poderoso Chefão)*, respectivamente em 1972 e 1974). Inicialmente a idéia era de que a direção ficasse

a cargo de George Lucas, mas em razão do envolvimento deste na produção de *Star Wars* (lançado em 1977), o próprio Coppola assumiu a direção das filmagens.

Essas filmagens se estenderiam por mais de 238 dias entre 1976 e 1977, boa parte deles passados nas Filipinas, local considerado o mais parecido com a memória da paisagem do Vietnã. Diante da recusa das Forças Armadas norte-americanas em fornecer equipamento militar e outros meios para a realização do filme, Coppola recorreu ao governo das Filipinas, então dirigido pelo ditador Ferdinand Marcos, aliado dos Estados Unidos, e que possuía em sua força de defesa quantidade significativa de equipamento estadunidense, como os helicópteros Huey típicos da guerra do Vietnã.

Foi uma filmagem pontuada por inúmeros problemas que foram registrados por Eleanor Coppola, esposa do diretor, e depois compiladas num documentário sobre o *making of* da película lançado em 1991 chamado *Heart of Darkness: A Filmmaker's Apocalypse*. Temos ali uma excelente fonte para compreender a produção dessa famosa obra cinematográfica.

Por exemplo, temos os confessos problemas de utilização de diferentes drogas pelos atores e outros membros da equipe, o problema da substituição de atores (Willard seria originalmente feito por Harvey Keitel, que foi despedido e substituído por Martin Sheen), o furacão que destruiu o *set* de filmagens e paralisou a produção por semanas, a presença real de guerrilheiros de orientação comunista na ilha filipina onde o filme era feito – os helicópteros do exército filipino saíam das filmagens repentinamente para bombardear posições da guerrilha.

Some-se a isso o longo tempo de filmagens que começou a causar problemas orçamentários (e levando a Zoetrope a se associar à United Artists) e a dificuldade de Coppola de terminar o filme de forma diferente do roteiro original, usando uma série de improvisações feitas por Marlon Brando, fizeram o filme ter uma atmosfera que se aproxima coincidentemente do imaginário da guerra do Vietnã. Coppola chegaria a dizer: “Meu filme não é sobre o Vietnã. Ele *é* o Vietnã” (ver a epígrafe no início da dissertação), não sem uma certa razão.

3.1.2 Análise

A forma como o filme conduz a narrativa de Willard lembra a linguagem típica dos filmes e romances do gênero detetivesco, em que o narrador-investigador, no decorrer da “caça” ao criminoso, monta as peças do quebra-cabeça do caso coletando os dados e indícios do que observa em sua caminhada.³⁸ Igualmente, no caminho que percorre para o cumprimento de sua missão, Willard passa pelo meio da guerra, em suas diferentes facetas: a dos comandantes frios, patrioticamente empenhados na tarefa da destruição de um modo de vida (Kilgore), a dos soldados desajustados, afundados nas drogas como forma de sustentação, atirando a esmo contra um inimigo “invisível” na selva, o massacre de nativos inocentes numa sampana, as diversas representações de uma cultura decadente, como a retratada no show das *Playmates* na base, a imagem da base militar ultra-iluminada ironicamente contrastando com o escuro da selva, onde o inimigo se escondia esperando o momento de agir. Nessa oposição claro-escuro aparece lentamente a figura do coronel Kurtz, que simboliza ao fim toda a insanidade e crueldade daquele cenário.

O ritmo e a forma que compõem a viagem nesse cenário seja na construção das imagens (o descolamento das situações da realidade, a névoa, os meandros do rio) seja nas falas e ações dos personagens (sempre transitando entre sanidade e insanidade), lembram as viagens alucinógenas do LSD, um traço da cultura jovem norte-americana dos anos 1960 e 1970 (vivida pelos roteiristas e pelo diretor), fazendo retratar a guerra como um processo de alucinação e enlouquecimento lento dos que dela participaram. Sugere também a irracionalidade de todos aqueles acontecimentos.

À parte as menções da justiça da causa vietnamita ante o vazio de propósitos da participação dos Estados Unidos na guerra, esse povo e esse país aparecem no filme meramente como espectadores passivos ou vítimas das armas estadunidenses; pouco se fala de sua cultura e costumes. O filme coloca os vietnamitas num plano secundário, cita-os mas não os representa num papel mais claro e ativo, reforçando a preocupação mais estrita com a relação da guerra com os EUA e sua ideologia.³⁹

O filme afinal propõe uma rediscussão dos valores da cultura norte-americana, chamando a atenção para a falsa justificação da superioridade dos Estados Unidos na

³⁸ Von Gunden, Kenneth. “Francis Ford Coppola”. In: _____. *Postmodern Auters*. Jefferson, McFarland, 1991. (páginas 42-43)

³⁹ Von Gunden, Kenneth, *op. Cit.*, página 43.

subjugação de outros povos e a imposição de seu modo de vida. Por outro lado, sugere a necessidade da perda de ilusões e o enfrentamento da realidade da derrota na guerra, reforçando a abordagem típica dos anos de 1970 de desconfiança das ações do governo como mentirosas.

Em *Apocalypse Now*, o capitão Willard é um detetive que segue as pistas deixadas por Kurtz. Essas pistas são os eventos da própria guerra. Kurtz simbolizaria a própria guerra, o “horror”, como o personagem constantemente cita, ou aquilo que a guerra provocou.

É evidente que não se pode ver *Apocalypse Now* como uma abordagem “realista” da guerra do Vietnã, mas antes uma encenação simbólica da guerra. De fato, as cenas e os personagens são carregados de significados simbólicos, que não têm a ver exatamente com situações reais da guerra, mas com a autoconcepção da cultura norte-americana como superior, e a política externa como seu braço doutrinador sobre outros povos.

Por meio do delírio psicodélico que permeia a viagem de Willard do litoral (superfície) para o interior, o filme mostra uma descrença no militarismo e na guerra, razão pela qual o roteirista John Milius reclamou de Coppola ter “deturpado” o roteiro original, ao incluir as reflexões de Kurtz-Marlon Brando sobre a guerra no final do filme ao invés do previsto encerramento como filme de guerra clássico (seria o bombardeio do esconderijo de Kurtz).

O filme coloca em discussão o fato de que os Estados Unidos criaram um “monstro” (Kurtz, a guerra) e depois, quando tudo saiu de controle, fazem de tudo para eliminá-lo, impingindo toda a culpa no outro. Esse aspecto lembra a questão de que os Estados Unidos, no ver de diversos autores, podia ter evitado a escalada da guerra. Coppola parece concordar com essa visão.⁴⁰

Com a promessa de guerra “rápida” caindo por terra, o resultado foi a escalada que escapou de controle e que carecia de objetivos claros que não a contagem de corpos e a destruição como sinônimos de “sucesso” militar (coisa que o filme menciona que Kurtz faz muito bem). O filme assim apresenta um grande *mea culpa*.

O herói Willard, decadente, deprimido, consumido pela guerra, simboliza o olhar crítico ao conflito e como o detetive atrás de pistas busca a solução do caso (a guerra do

⁴⁰ Ver Capítulo 2, em especial a discussão sobre a política externa de William Appleman Williams.

Vietnã) e a descoberta do móvel do crime (o que causou a guerra). Simboliza assim a busca da América em entender o que foi a guerra. É um filme antiguerra a princípio, já que evoca o horror causado pelo conflito: o enlouquecimento, a depressão, o desprezo pela vida humana, a destruição generalizada.

O filme critica também os que comandam os combates, que utilizam para seus desígnios e objetivos sinistros e estratégias outros homens encarados como peças na engrenagem da política, e que quando desgastam, falham ou na obedecem ao comando são afastados ou eliminados (o assassinato de Kurtz, missão de Willard). Esse aspecto relembra o comportamento do governo e da política externa dos EUA que constantemente mudam de aliado a inimigo de acordo com as conveniências políticas e econômicas.

A ligação entre mídia e guerra é mostrada numa cena de combate em que aparece o próprio diretor, à guisa de jornalista, com uma equipe de filmagem e que exorta os soldados a na olharem para a câmera, pois era “para a televisão”, desejando forjar uma cena “real” de combate. Lembra assim duas coisas: o Vietnã foi uma guerra televisionada e sugere que as ações militares, como não tinham um resultado claro (a não ser a morte e a destruição), eram ocasionalmente forçadas de modo a parecer que tudo estava bem.

Apocalypse Now chama a atenção para as relações estabelecidas entre a cultura popular norte-americana (*rock'n'roll*, surfe, *playmates*) e a guerra. A cena de ataque à aldeia para surfar é carregada de simbologias: o surfe (cultura norte-americana) é imposto aos aldeãos, passando por eles e desprezando sua cultura como inferior (“O vietcong não surfa!”, diz o coronel Kilgore). O ataque rememora as conquistas da fronteira norte-americana nas guerras índias do século XIX, em que a “civilização” estadunidense se impôs aos “selvagens” à força das cargas de cavalaria. O Vietnã é assim a nova fronteira; os vietnamitas, os novos selvagens esmagados pela nova cavalaria, agora aerotransportada por helicópteros. A impressionante seqüência do ataque à aldeia ironiza a dimensão sombria do momento, com uma trilha sonora tocada por alto-falantes nos helicópteros, no caso a “Cavalgada das Valquírias”, de Wagner.

A grandiosidade da música diz respeito à autoconcebida grandiosidade do momento, em que a máquina de guerra norte-americana mais uma vez atua, como se fosse um grande espetáculo. O combate, orquestrado pelo auto-suficiente comandante, o coronel Kilgore, parece ser um jogo que se joga com o objetivo de vencer, sem se importar com os meios

utilizados para esse fim. Vittorio Storaro, cinegrafista de Coppola no filme, lembra que o diretor orientou a cena de modo que ficasse claro esse sentido, de que os norte-americanos quando fazem algo como a guerra circundam-na com grande espetáculo e barulho.

Kilgore é afinal a imagem típica do herói militar: amado pelos subordinados, temido e respeitado pelos inimigos, frio de sentimentos como medo ou piedade, consciente do dever a ser cumprido, sem senso de crítica. A guerra é um jogo e ele cumpre bem o papel de pivô nesse jogo, porque acredita naquilo pelo qual luta: pelo país, pela cultura dos EUA. Então ele está num extremo da guerra, a guerra de resultados, e Kurtz está em outro, representando a descrença, a matança generalizada, a verdade sobre a guerra do Vietnã: uma guerra sem propósito e sem razão.

3.2 *Platoon* (1986)

3.2.1 *Contextualização*

Dirigido e escrito por Oliver Stone, *Platoon* é um dos filmes mais comentados e lembrados sobre o conflito do Vietnã. Traz uma das marcas centrais dos filmes deste gênero, a do uso do testemunho e da memória pessoais como elemento de conexão de toda a narrativa fílmica. O filme é parte integrante da tentativa de uma “revisão” histórica, por parte de Stone, dos acontecimentos dos anos de 1960 e 1970 nos Estados Unidos, e que vê no Vietnã o eixo central desse processo de transformação. *Platoon*, assim, aparece como ponto de partida deste “exame” de Stone, e que prosseguiu em seus filmes posteriores: *Born on The Fourth of July* (1989), *JFK* (1991), *Heaven and Earth* (1993) e *Nixon* (1995). O filme se tornou um êxito de público e crítica, e rendeu a Stone quatro Oscar: Melhor filme, direção, som e edição em 1987, as indicações, no mesmo ano, para os Oscar de Ator Coadjuvante (para Tom Berenger e Willem Dafoe), Melhor Roteiro e Melhor Fotografia, além de três Golden Globe em 1986 (Melhor filme, melhor diretor, melhor ator coadjuvante [Tom Berenger], indicação para melhor roteiro).

A história se passa entre setembro de 1967 e o início de 1968, e narra acontecimentos “em algum lugar na fronteira do Vietnã com o Camboja” que envolvem um pelotão, integrado à “Companhia Bravo”, do 25º de Infantaria. A narrativa é feita do ponto de vista de um novato que se integra a essas unidades militares e os acontecimentos que testemunha: o soldado Chris Taylor. Chris narra a história dirigindo-se ao “público”, que no

filme é representado por sua avó nos Estados Unidos, a quem dirige cartas. Essa ação surge em alguns pontos do filme, em cenas que prenunciam uma transição ou a iminência de acontecimentos críticos e na cena final, e é marcada pela narrativa em *voice-over* de Chris das cartas para sua parenta. Esse elemento reforça uma idéia que parece ser o propósito de Chris/Stone: seu relato marca a busca dos significados daquilo que ele vivenciava/vivenciou, e a história se torna uma espécie de jornada de conhecimento, tanto pessoal quanto sobre os Estados Unidos e seu envolvimento no Vietnã.

O momento em que se passa o filme é, historicamente, o momento em que a guerra se torna mais dramática para os Estados Unidos: 1967 e 1968 são os anos em que o impasse numa conclusão satisfatória da guerra, apesar do uso maciço do poderio militar norte-americano e da grande quantidade de soldados em solo vietnamita, eliminou de vez a esperança de uma guerra rápida e sem grandes incidentes que existia em 1965 (a questão é citada em uma cena do filme).⁴¹ Os combates na fronteira com o Camboja faziam parte de uma série de ações que os Estados Unidos lançaram para deter o apoio das tropas regulares do Vietnã do Norte (chamados pelos soldados norte-americanos de *NVAs* [de *North Vietnam Army*]), em termos de meios e homens, aos guerrilheiros da Frente Nacional de Libertação, no sul, através de rotas clandestinas que passavam pelos territórios do Laos e do Camboja (das quais a maior e mais famosa foi a chamada “Trilha Ho Chi Minh”).

3.2.2 Análise

Passo agora à análise do filme fundamentada nos conceitos acima explicitados. O resumo da narrativa, bem como as seqüências escolhidas para análise mais aprofundada encontram-se, como o material de *Apocalypse Now*, no Anexo 2 ao final da dissertação.

Algumas redes temáticas fundamentais podem ser identificadas na leitura de *Platoon*. Em primeiro lugar, surge o tema da *perda da inocência*, na passagem da juventude para a vida adulta, que parece ter uma dupla interpretação: uma mais literal, diz respeito à “geração Vietnã”, os jovens que se envolveram na guerra direta ou indiretamente, seja no campo de batalha no sudeste asiático, seja participando dos movimentos contraculturais contra a guerra e em defesa dos direitos civis. Essa geração foi profundamente afetada pela

⁴¹ Herring, George C., “On the Tiger’s Back: The United States at War, 1965-1967. In: _____, *op. cit.*, páginas 144-145.

guerra e pelos acontecimentos dos anos de 1960 e seu comportamento reflete essa transformação.

Nesse sentido, a abordagem de Stone enfatiza o processo de embrutecimento que a guerra provoca nos que dela participam, através de uma filmagem que retira o *glamour* da guerra, recriando a experiência do combate num ambiente hostil e desconhecido, mostrando, afinando-se aqui com o discurso antibelicista, que afirma que a guerra expõe o que há de pior no ser humano.⁴²

Uma outra leitura da perda da inocência, mais política, diz respeito à maneira como a guerra, na visão de Stone, subverteu um ideal de nação estadunidense, um sonho que se perdeu em função dos desígnios de certo grupo de políticos de Washington (Nixon, Reagan) ligados às forças conservadoras e reacionárias e ao “complexo industrial-militar”. A perda de inocência é assim a descrença, a desconfiança com relação a esses políticos, e alerta para a atividade constante destes, a fim de prevenir-se de seus desígnios. Isso diz respeito tanto aos políticos de Washington do período, que conduziram os Estados Unidos a uma escalada trágica no Vietnã, quanto os do período em que o filme foi produzido, e se traduz numa crítica ao “reaganismo” e seu militarismo agressivo.

Outro problema significativo levantado pelo filme diz respeito à origem social e étnica que aparece como a descrição da origem operária e humilde dos soldados, vindos de cidades esquecidas por todos, e acentua uma visão fortemente tradicional de que o “esteio da América” é o povo comum, o cidadão norte-americano médio, que ama a sua pátria e luta por seu país. Homens capazes dos maiores sacrifícios pela causa do país (“Eles podem agüentar tudo”, diz Chris), e que, no entanto, seriam “traídos” pelo próprio país, pois ao retornarem não seriam recompensados pelas agruras sofridas (tornariam-se proscritos, desempregados, esquecidos). Dessa maneira, o filme começa a destacar a guerra, da maneira como ela ocorreu, como um erro cometido pelos políticos e militares que favoreceram a escalada da guerra, que ao fim não atendia os interesses do povo, dos cidadãos dos EUA.⁴³

Outro aspecto relevante na leitura da origem social e étnica é a acentuação, por parte do filme, das divisões internas do pelotão entre o grupo do sargento Elias – composto pelos

⁴² Kellner, Douglas. “Por Um Estudo Cultural, Multicultural e Multiperspectívico”. In: _____. *A Cultura da Mídia*. Bauru, EDUSC, 1998. (Página 157)

⁴³ Kellner, Douglas. *Op.cit.*, página 157.

negros, os hispânicos, os brancos “progressistas”, os *hippies*, usuários de drogas – e o grupo do sargento Barnes – dos brancos, beberrões, racistas e reacionários. Ou seja, conflitos que, reproduzidos no interior do pelotão (e efetivos, segundo a vivência de Stone),⁴⁴ refletem as dissensões em torno da questão do Vietnã nos Estados Unidos antes e depois da guerra.

A terceira rede temática importante abordada pelo filme está encerrada na oposição *guerra boa versus guerra má*. É uma leitura central do filme, que atravessa os aspectos anteriores e retorna à questão da moralidade, ou seja, a discussão se a guerra era moralmente justificável ou não. O argumento do filme conduz à conclusão de que a guerra do Vietnã, *da maneira como ocorreu*, foi um erro fruto de uma série de erros de cálculo do governo e dos militares nas posições de comando, que se lançaram numa empresa bélica sem estratégia e objetivos claros, e que conduziram os EUA à derrota. A consequência foi a brutalização e o sacrifício de milhares de jovens de uma geração numa guerra despropositada, que levava ao cometimento de atos criminosos, como os crimes de guerra que as Forças Armadas norte-americanas realizaram e que o filme reproduz na cena da aldeia.

Assim, a guerra foi injustificada e nos leva ao argumento contrário, de que ela podia ter sido evitada, ou ainda de que seria “justa” se tivesse sido travada de outra maneira. Por essa razão, por mais que incorpore elementos do discurso contra a guerra, *não* é possível classificar *Platoon* como um filme essencialmente antiguerra, antimilitarista e contrário à política externa norte-americana como um todo. Douglas Kellner afirma, além disso, que o filme não faz, imitando outros filmes sobre o conflito do Vietnã, uma crítica aprofundada da política externa estadunidense.

Isso ocorreria porque, ao enfatizar a questão moral, o filme acabaria por despolitizar o debate em torno da questão da intervenção norte-americana em outros países.⁴⁵ Esse é um ponto delicado, uma vez que a questão moral permeia a ideologia política norte-americana, e produziu a noção de que é responsabilidade dos Estados Unidos manter a ordem e a paz mundiais onde quer que ela seja ameaçada, segundo os seus padrões autoconcebidos de governo e democracia. Dessa maneira, toda análise da política externa estadunidense deve

⁴⁴ *Idem, ibidem*, página 158.

⁴⁵ *Idem, ibidem*, página 159.

levar em consideração este aspecto moral como parte integrante da ideologia daquele país, e não deve ser negligenciada, mas posta em perspectiva com os atos em questão do governo.

A estrutura das relações entre os personagens se organiza da seguinte forma. Em primeiro lugar, o personagem *Chris Taylor*, o soldado, alterego de Stone na trama, é o narrador do filme e relata suas experiências através dos eventos que testemunha e participa e das cartas que envia sua avó. É ele que passará pelo doloroso processo de iniciação no combate, da passagem de novato para veterano, de jovem para adulto. O Vietnã é a sua perda da inocência, e é parte importante desse processo, no filme, a relação estabelecida entre Chris e os sargentos Barnes e Elias.

Chris, hostilizado por Barnes desde a primeira patrulha, e ajudado por Elias desde então, naturalmente se aproxima do segundo. Essa aproximação gradativamente revela as afinidades de atitude, políticas, entre os dois, e o ferimento de Chris na primeira patrulha, seu retorno ao pelotão, é o ensejo da entrada dele no grupo “progressista” (os *heads*), formado pelos negros, latinos, brancos de esquerda, os “puxadores de fumo”.

Dessa forma, Chris representa o “bom” soldado, por estar do “lado certo” do pelotão, que tem preocupações humanas e evita o abuso de poder (impede o estupro de uma aldeã), mas eficiente, e demonstra isso logo que tem oportunidade, combatendo com denodo e violência durante a emboscada na selva e no combate final, saindo de sua casamata para derrubar a tiros inimigo atrás de inimigo. Embora possamos interpretar isso como o desejo de sobrevivência na iminência da morte, o sentimento de dever de combater bem para preservar-se e aos companheiros, essa atitude representa um signo bastante comum no cinema de guerra norte-americano: a imagem masculinista do herói que se entrega inteiramente ao combate.

Na qualidade de observador-participante, Chris tenta oferecer uma denúncia de todo mal que a guerra provocou nele e naqueles que nela se envolveram, encarnando esse mal na figura de Barnes, que num gesto simbólico final de libertação do sofrimento e da angústia é morto por Chris.

A relação entre o *Sargento Elias* e o *Sargento Barnes* vai ficando clara conforme a trama se desenvolve e expõe a tensa rivalidade, que eventualmente se transforma em conflito aberto entre os sargentos (e que resulta no assassinato de Elias por Barnes, durante

a emboscada na selva). Os dois personagens são carregados de simbolismos morais e políticos sobre a guerra do Vietnã, e durante o filme polarizam as divisões internas do pelotão – divisões essas que são divergências sobre a guerra. Os dois personagens reforçam o argumento de Stone de que existem guerras “boas” e guerras “más”: Elias, com sua liderança calma, sua preocupação com os soldados novatos do pelotão, e os escrúpulos que exige contra atos cruéis e desnecessários feitos aos aldeãos vietnamitas (quando intervém no princípio de chacina da aldeia, iniciado por Barnes), representa a guerra boa, aquela em que se deve agir com objetivos claros e dentro da maior correção possível.

Já Barnes, com seu comportamento brutal, cruel e desumano tanto com os subordinados como com os inimigos, para quem os fins justificam os meios, representa a guerra má, a visão que ao final prevaleceu (fato simbolizado pela morte de Elias). A rivalidade entre os dois sargentos encena, no filme, a rivalidade política que existia em Washington entre os favoráveis à escalada maciça para a resolução da guerra, não importando os meios – os chamados *Hawks* (*Falcões* [Barnes]), e aqueles que argumentavam por uma ação coordenada e limitada que implicasse em perdas materiais e humanas menores – os *Doves* (*Pombas* [Elias]).

Na mesma perspectiva, encenam a disputa entre os defensores da *Détente*, na política externa americana, e os seus detratores, a ala política celebrada com a hegemonia na era Reagan.

Outro fator que se pode destacar sobre os dois personagens é a ênfase de Stone naquilo que aproxima os rivais: a sua eficiência em combate e resistência às adversidades do campo de batalha. Tanto Barnes quanto Elias sentem prazer no combate aos *dinks* (vietnamitas).⁴⁶ Dessa maneira, Stone, embora condene em Barnes todo o mal que existe na guerra, presta um tributo aos veteranos como ele, através da exaltação das virtudes guerreiras dos militares, atribuindo heroísmo a Elias (e também a Chris). Acentua assim a vitimização dos soldados, que fizeram o melhor que podiam e se sujeitaram às falhas dos que estavam em posição de comando, sendo prejudicados por estes (por exemplo, pela omissão e ineficiência do tenente do pelotão, sem autoridade para deter o massacre da aldeia, sua incompetência ao ordenar um ataque de artilharia que vitimou o próprio pelotão, o bombardeio desesperado final, que massacra tropas amigas e inimigas).

⁴⁶ Kellner, Douglas, *op. cit.*, página 158.

3.2.3 Análise de Seqüências

Passo, agora, para uma descrição mais detalhada de algumas seqüências, seguida de sua análise apropriada, centrada em nosso problema central, que é a visão do cinema a respeito da política externa norte-americana. Neste ponto, a preocupação consiste em destacar seqüências mais significativas do que se deseja chamar atenção, e que deixam vislumbrar os pontos de vista políticos discutidos ou defendidos na estrutura do filme.

O que se destaca como mais importante nestas seqüências escolhidas é a forma com que elas constroem o que seria na opinião de seu criador a maior lição aprendida com o Vietnã: a de uma nação que precisa encontrar-se, superar seus traumas convivendo com eles, e agir para que os mesmos erros do passado não se repetissem. Como o jovem Chris, a “jovem” nação americana perdeu sua “pureza original”, sua “inocência”. A luta agora não é por uma causa, pela esperança, mas para impedir que aqueles que tiranizam continuem a dominar. Essa é a grande lição da guerra do Vietnã, e que é concluída na última seqüência do filme (**Sétima Seqüência, Anexo 3**), quando o herói Chris, entre ferido e aliviado, é retirado por helicóptero do campo de batalha.

Outro fator importante é o entendimento dos personagens Barnes e Elias e o que eles representam. Representam respectivamente o que Stone considera o bem e o mal, dois lados da mesma nação – ou dos que a lideravam.

Barnes representa o grupo para quem os fins justificavam os meios, mesmos atos de crueldade, não levando em consideração a questão ética nem os meandros da prática política democrática, a fim de que seus objetivos fossem atingidos. Lembra, nesse caso a prática comum durante quase todo o conflito, de fazer a guerra apenas com atuação do Executivo, sem consulta aos outros poderes (ou com sua conivência) (**Segunda Seqüência, Anexo 3**).

O sargento Barnes representa também, na questão da guerra, os militares que se constrangiam da interferência política dos planejadores civis de Washington, que impediam a condução efetiva da guerra, ou seja, que mantinham o conceito de “guerra limitada” como forma de evitar a ameaça de confronto com a China e a URSS e proibiam o uso de um ataque maciço à RDV. Ao mesmo tempo, entendiam aqueles que mantinham a crença em razões e procedimentos corretos como parte importante para que o sistema (a “máquina”) se mantivesse funcionando (**Quinta Seqüência, Anexo 3**).

Elias, ao contrário, “aquele que segue as regras”, é ético, correto e humano e acreditava numa causa para lutar, mas perdera tal crença, por achar que as atitudes do seu país não ofereciam suporte para isso. Na cena em que isso aparece (**Terceira Seqüência, Anexo 3**), Elias cujo nome sugestivamente é homônimo do profeta bíblico, prevê que os Estados Unidos vão perder a guerra, mas é possível inverter a questão: é a voz do autor do filme opinando porque a guerra foi perdida, pois não havia uma razão ou justificativa para que ela fosse lutada. Elias representa a parte da nação derrotada na sua busca por mudanças, silenciada pela guerra. A “vitória”, afinal, é do grupo de Barnes, e Chris destaca isso ao lembrar “que pessoas como Elias são mortas, e pessoas como Barnes continuam ditando as regras e fazendo o que querem” (**Sexta Seqüência, Anexo 3**).

A crítica segue lembrando o imobilismo das pessoas diante desse quadro e que pode ser visto de duas formas: no passado, no tempo do Vietnã, evoca as tentativas de reforma, na visão de Stone, de homens como Kennedy, ou Martin Luther King na década de 1960, que encaixam na figura de Elias. Por outro lado, também lembra o tempo presente do período de produção do filme, 1986, época do segundo mandato de Ronald Reagan, governo que seguia uma política externa agressiva (o ano é marcado pelo bombardeio de alvos na Líbia) e recheada de conspirações (por exemplo, o caso do escândalo Irã-Contras).

Assim, *Platoon* critica a guerra do Vietnã como uma guerra imoral no sentido que foi fruto das conspirações de homens que não respondiam aos ideais originais dos Estados Unidos e aos interesses de seus cidadãos, mas aos desígnios de grupos econômicos e políticos específicos, que provinham de setores corporativos como a indústria bélica. Imoral porque apenas conduziu os que nela combateram num inferno, que nas palavras do protagonista Chris era a “impossibilidade da razão”. Uma guerra sem causa e sem objetivos, ou baseada em causas vazias e sem efeito. Tal como em *Apocalypse Now* o tema da mentira, do engano e da falsa moralidade perpetrados pela guerra do Vietnã aqui surgem como os principais elementos para explicar a derrota e são as chaves para uma das formas pelas quais o conflito permaneceu na memória coletiva dos Estados Unidos.

Essa memória coletiva, no universo narrativo do filme, é representada pela memória do herói, que em seu papel de narrador e participante da ação da história reconstrói o universo da guerra do Vietnã congregando visões diversas e mesmo conflitantes no seu discurso. Esse norteamericanismo do discurso da guerra pela fala do herói projeta as imagens da

guerra de tal forma que esta é monumentalizada e desta forma se torna um elemento definidor de uma nova cultura política norte-americana.

Isso ocorre porque a monumentalidade do passado representada em lugares de memória como os filmes funcionam como avisos, alertas às gerações posteriores da necessidade de se lembrar o passado de uma forma estabelecida a fim de evitar os “erros” do passado. No que diz respeito aos filmes, essa monumentalização do passado através da narrativa do herói depende da articulação desses elementos do passado no filme como obra fundamentalmente da mediação do diretor entre a memória social e o presente da produção do filme.

CAPÍTULO 4

MEMÓRIA E CINEMA

4.1 Considerações Iniciais

A utilização do filme para fins de História implica pensá-lo como fonte, como documento para analisar um determinado evento ou problema, no nosso caso, a Guerra do Vietnã. Por conseqüência, o filme ou o cinema deve ser visto também como monumento, elemento que é produto de uma dada sociedade e que carrega em si o testemunho da memória social da época em que surgiu.

Como fruto da memória social, ou ainda resultado de uma demanda da sociedade em que aparece, o filme deriva, logo, de escolhas daquilo que se deseja recordar e ao mesmo tempo do que se quer esquecido.

Assim, como monumento e como testemunho, o filme é também um lugar de memória, um espaço onde a memória de uma sociedade se quer preservada, revivida, relembrada.

Uma questão atual para o papel do filme como espaço da memória social consiste na controvérsia em torno de sua legitimidade como meio de interpretação do passado, uma vez que o cinema tem adquirido um lugar de cada vez mais destaque nessa função na sociedade contemporânea.

Isso tem especial importância na sociedade norte-americana. Robert Burgoyne aponta, citando Michael Kammen, um “revigoração positivo da memória social”, traduzido na grande popularidade que os filmes e produções televisivas, bem como os parques temáticos e as referências históricas veiculadas pelos *mass media*, atingiram na década de 1980.⁴⁷ Paradoxalmente, esse vigor da memória foi acompanhado pelo crescimento de uma extraordinária ignorância sobre a história norte-americana.

O autor explica que isso ocorreu em função da forma como a história e a memória se dividem nos EUA contemporâneos. Ambas são fraturadas e juntadas uma à outra de forma peculiar. Burgoyne argumenta que a diversidade social traz uma memória

⁴⁷ Burgoyne, Robert. *A Nação do Filme*. Brasília, Editora da UnB, 2002. (páginas 14-15)

diversificada em vez de única e a sua junção no mito de uma genuína “miscigenação” nos traz uma história que pende (depende) da memória.⁴⁸

A memória social, na forma que aparece na cultura popular e na cultura da mídia, possui uma “camada sedimentada de conhecimento e de crítica históricos”, que são espaços de oposição e resistência onde o retrabalhar dos elementos da memória coletiva e da tradição “transmite uma forma de compromisso social contemporâneo com a história”. Assim, o filme histórico é concebido como um espaço onde se realiza esse retrabalhar da memória coletiva de um evento por meio da ficção, que propõe visões do passado que reelaboram, corroboram, criticam ou mesmo desafiam as visões consideradas “aceitas” da história.⁴⁹

Conforme o já exposto no capítulo 1, concordo com Burgoyne quando assevera que a fidelidade ao fato não é o elemento mais importante a levar em consideração na análise de um filme histórico, mas perceber de que forma tal filme mobiliza os elementos da memória, das tradições, da história para ele próprio criar uma visão do passado, das tradições, da história, sempre recorrendo às demandas do presente de sua produção.

No caso em estudo dos filmes sobre a guerra do Vietnã isso se aplica à já comentada revisão histórica de fins dos anos de 1970 e dos anos 1980 que buscavam o lugar do Vietnã na memória e na história nacional dos Estados Unidos.

O que é significativo nesse processo de análise é a percepção da grande dependência ou relação da memória com as tradições ou mitos fundadores da nação norte-americana, e que são especialmente intensas no caso de filmes do gênero guerra e sobre a guerra do Vietnã. Ainda que o elemento primordial consista em questionar, pôr em xeque tais mitos originais, este movimento consiste em redimensionar, incluir ou apontar os desvios do mítico plano original de nação traçado na sua fundação.

Evoca-se assim a idéia da contínua reconstrução e reinvenção da história dos EUA através da memória. Além disso, o cinema do gênero guerra reproduz uma forte marca da memória nacional norte-americana: a idéia da nação de guerreiros, construída pela contínua conquista e pela defesa dos ideais originais. Essa idéia faz paralelamente eco nas

⁴⁸ Burgoyne, Robert, *op. Cit.*, página 16.

⁴⁹ *Idem*, páginas 17-18.

concepções defendidas pelos governos norte-americanos em seus programas de política externa.

No caso de filmes como *Apocalypse Now* e *Platoon*, filmes que criticam a maneira como foi conduzida a guerra do Vietnã, a questão consiste em vê-los como espaços onde foi posto em discussão o papel dos Estados Unidos em sua relação com outros países (na guerra) nos termos desse “desvio” do plano original da nação. O que quer dizer, nos termos dos filmes e do pensamento nacional norte-americano, uma discussão que envolve o problema da moralidade que guia as ações do governo e da sociedade, um tema recorrente na concepção dos Estados Unidos como país.

Para que seja mais completa a análise dessa memória e dessa interpretação da guerra do Vietnã pelo cinema cumpre definir como atuam no filme a leitura do diretor e sua visão sobre o evento, não tanto como autor, mas como um catalisador dos diferentes elementos que compõem o filme e que inevitavelmente levarão a marca de sua intervenção. O primeiro ato consiste aqui em definir alguns dados biográficos, filiações políticas, perspectivas sobre a guerra, a história e o cinema, suas expectativas.

Depois, o processo consistirá em estabelecer de que forma os filmes, como trabalho ou resultado da memória coletiva sobre o conflito, mobilizam esses elementos da memória como forma de expor seu ponto de vista sobre a guerra, tendo o diretor como o mediador entre o passado com que se relaciona e o presente em que são produzidos os filmes.

4.2 *Apocalypse Now*

Na viagem de Willard rio acima para encontrar Kurtz e seu exército de nativos e nos aspectos em que tentava retratar o Vietnã – como a cena do ataque de helicópteros à aldeia no litoral, o show das *Playmates* numa base norte-americana no meio da selva, a cena do combate próximo à ponte (a última base que na história marcaria a fronteira entre o mundo “exterior” e o universo de Kurtz), os singulares tripulantes da lancha de patrulha – Coppola teve mais preocupação com os aspectos simbólicos, metafóricos da guerra do que com o retrato “realista” do campo de batalha, elemento que podemos encontrar em filmes como *Platoon*. Isso leva o filme numa direção que a princípio o afastaria da guerra do Vietnã. Conforme Coppola fazia o filme cada vez mais se referia a *Heart of Darkness*, de Conrad:

Ao invés de levar o roteiro, eu tinha um pequeno livro verde de bolso cheio de anotações e marcas. Naturalmente eu comecei a usá-lo mais que o roteiro e, pouco a pouco, o filme foi se tornando mais surreal e reminescente do romance de Conrad.⁵⁰

O diretor não entende que se afastou da maneira como foi a guerra. Defende que procurou

criar uma experiência que fizesse o público sentir o que era o Vietnã: a urgência, a loucura, a diversão, o horror, a sensibilidade e o dilema moral da guerra americana mais surreal e obscura.⁵¹

Um aspecto que ajuda a encontrar uma interpretação adequada do filme é vê-lo como a tentativa de busca de um sentido – político, cultural, moral – para a guerra, que vai além da guerra em particular e levanta uma série de questionamentos que remetem antes de tudo às concepções fundadoras da ideologia de nação dos Estados Unidos, e em última instância ao entendimento do que move as ações e a existência do homem.

A busca de Willard ao coronel Kurtz se torna, assim, a busca do homem a si mesmo, uma jornada de seus atos até as dimensões obscuras de seu ser, onde residem seus instintos primitivos, a ambigüidade entre bem e mal, as áreas trevosas da alma. Esse movimento, no filme, é representado pela viagem do litoral (a guerra, a superfície) para o interior (Kurtz, a morte, a fonte original do “horror”).

Essa tentativa de elaborar uma resposta para os atos humanos de matar e praticar atos de crueldade e o que os justifica conduz indiretamente à busca das motivações que levaram os Estados Unidos a entrar na guerra, e a tese que o filme defende é de que não existia uma causa de fato pela qual lutar, apenas um conjunto de teorias conspiratórias sobre a ameaça comunista, divulgadas pelas lideranças políticas e militares.

O personagem Kurtz, em uma seqüência importante do final do filme, menciona essa questão, quando fala que o vietnamita, o inimigo, tinha uma causa pela qual lutar: lutava por um país independente, mas acima de tudo por sua terra, sua família, sua casa. Por

⁵⁰ Webcine: *Apocalypse Now Redux – Notas da Produção*. In: www.webcine.com.br.

⁵¹ Webcine, *idem*.

isso era capaz dos atos mais cruéis que tinham ligação com os impulsos humanos mais básicos, como os de preservação e de sobrevivência. Antes, na seqüência em que Willard e os tripulantes da lancha assistem ao show das modelos da *Playboy*, o capitão também aborda a questão, falando que o vietnamita não se preocupava com a diversão mas apenas com sua causa, passando pelas mais terríveis agruras por causa disso.⁵²

No entanto, essa questão aparece confusamente no filme. Mas ainda assim representa a busca de respostas ao questionamento dos próprios norte-americanos sobre as causas pelas quais lutavam. Relacionando estes questionamentos ao período entre a elaboração do roteiro e o lançamento do filme, na fase ao final e imediatamente após a guerra, vemos que o pessimismo e o sentimento de desilusão ante a derrota grassavam nos EUA, e assim podemos encontrar a razão de sua elaboração. Coppola defende que as questões acerca da guerra terminaram por aparecer incompletas em função das dificuldades que envolveram as filmagens da película:

Quando comecei a trabalhar em Apocalypse Now minha intenção era criar um épico grandioso e espetacular de ação e aventura que fosse rico em questões sobre o tema e a filosofia da mitologia da guerra. Mas na primavera de 1979, estávamos apavorados que o filme estivesse longo demais, estranho demais e não tivesse um desfecho clássico, com uma grande batalha no final. Estávamos ameaçados por um desastre financeiro. Eu havia hipotecado tudo que tinha para cobrir pessoalmente os \$16 milhões excedentes. E a imprensa perguntava: "Apocalypse Quando?" Então, fizemos o filme que achamos que funcionaria com o grande público da época, concentrando na viagem pelo rio e transformando-o no gênero "guerra" o máximo possível.

De fato, em função de vários cortes em seqüências importantes, o sentido mais completo do filme permaneceu confuso e só melhoraria com a inclusão de 49 minutos de seqüências na chamada versão do diretor ou *Apocalypse Now Redux*, de 2001.

⁵² "Charlie didn't get much USO. He was dug in too deep (...). He had only two ways home – Death or victory. Willard, *Apocalypse Now*.

O diretor confirma que o grande tema que o impulsionou foi a questão da moralidade envolvida no problema da guerra e em consequência da atuação dos Estados Unidos na política exterior:

Sinto que qualquer artista que faz um filme sobre guerra tem necessidade de fazer um filme antiguerra e todos os filmes de guerra normalmente são assim. Meu filme é mais antimentira, fala sobre a cultura da mentira dos verdadeiros acontecimentos em uma guerra. As pessoas são brutalizadas, torturadas, mutiladas e assassinadas e tudo é apresentado como moral e isso me deixa horrorizado e perpetua a possibilidade da guerra. Uma frase do roteiro original de John Milius sugere isso: "Eles ensinam a esses rapazes a atirar nas pessoas mas não os deixam escrever "f.." nos seus aviões". Usando as palavras de Joseph Conrad "Eu odeio o fedor da mentira".

Então Coppola reproduz dois grandes temas do campo de discussão em torno da guerra: o campo da moralidade, fundamental no universo cultural norte-americano no debate acerca da política exterior e o campo da mentira, a mentira conspirada pelo governo, um tema que é característico do momento de descrença com relação ao Estado de fins dos anos de 1970.

Sugestivamente o ano em que passa a história contada no filme é 1969, quando é patente a criação do “monstro” (a guerra sem solução visível) e quando se tenta (com Nixon e Kissinger) acabar com o monstro sem manchar a imagem do governo (a paz com honra do programa de governo de Nixon). Esse período é o mais marcante na memória dos norte-americanos por ser o mais crítico e quando a guerra e suas dimensões dramáticas já incomodam enormemente, em especial pelo crescimento do número de mortos e a contribuição do início da recessão econômica nos EUA, que seriam patentes na década de 1970.

O filme sugere que a geração que se envolveu na guerra foi iludida e levada a lutar no sudeste asiático por nada a não ser o orgulho patriótico e a imposição pela força de sua cultura. Mostra através dos personagens da tripulação da lancha que a geração de jovens

que partiu para o Vietnã com a ilusão de que tudo era uma grande aventura ficou para sempre marcada pela loucura e pela violência da guerra.

Não há como esquecer da forma como a guerra do Vietnã aparece no imaginário norte-americano carregada de visões religiosas. Em vários filmes, e *Apocalypse Now* não é exceção, a guerra é o inferno onde os norte-americanos afundaram e de onde todos querem sair desesperadamente. O filme mostra a forma como a guerra lentamente enlouqueceu e destruiu os seres humanos fazendo-os passar por sofrimentos incriveis que ao final são redimidos pela destruição ou morte da fonte causadora do mal (Kurtz) e a fuga subsequente para fora do “inferno”.

Essa imagem forte lembra a ânsia escapista que surge na década de 1970 nos Estados Unidos, em que o maior desejo era deixar para trás todo aquele mal representado pela guerra. Ao mesmo tempo há o reforço da idéia das ilusões perdidas com relação ao papel do Estado. Mas nunca se trata no filme de questionar o patriotismo e o sentimento de cumprimento do dever, antes se trata de uma crítica às formas distorcidas que esses elementos de coesão nacional tomaram nas mãos de governantes e militares que lutavam causas que não diziam respeito aos que ali lutavam.

4.3 *Platoon*

O diretor, roteirista e produtor de cinema Oliver Stone constitui uma referência importante para a temática do cinema da guerra do Vietnã, um dos motivos da escolha deste filme para o presente trabalho. Duas razões fundamentais balizam este caráter referencial de Stone: primeiro, sua peculiar trajetória pessoal, e segundo, o seu posicionamento crítico com relação à história recente dos Estados Unidos – tendo como “divisor de águas” os anos 60 – e, mais do que isso, sua crítica à História em geral, aquela produzida pelos historiadores profissionais. Não por acaso, alguns de seus filmes mais significativos têm como temática a história contemporânea norte-americana e mundial: além de *Platoon* (1986), filme de escolha em minha análise, temos *Born on The Fourth of July* (1989), *Heaven and Earth* (1993), que tratam mais diretamente do conflito do Vietnã, e ainda *Salvador* (1986), *JFK* (1991) e *Nixon* (1995).

Embora não o explicita, Oliver Stone tem muito em conta o seu passado como fonte de sua “autoridade” como questionador e como forma de defender sua liberdade como

produtor cultural. Tal autoridade provém da sua valorização como testemunha pessoal dos acontecimentos dos anos 1960, em especial do conflito do Vietnã, em que esteve diretamente envolvido, servindo como soldado de infantaria, sendo ferido em combate duas vezes e condecorado com duas medalhas do Exército dos Estados Unidos, o *Purple Heart* e a *Bronze Star*. Nesse sentido, Stone se vê como que compelido a oferecer sua visão, seu testemunho como forma de questionar aquilo que vivenciou. O entrecruzamento da vivência pessoal com o desenrolar dos eventos públicos e os resultados desta vivência são as chaves para a compreensão daquele período e suas conseqüências:

Acredito que qualquer um que vive sua vida terminará por ter que lidar com sua história. E sua história às vezes interage com os eventos públicos. E eu penso que em minha vida, às vezes, o setor privado tem ido de encontro ao setor público. E eu olho para trás em minha vida e percebo que o preço que eu tive que pagar, ou que a minha geração teve que pagar, para passar por aquele período, foi desnecessário. Foi desnecessário porque foi resultado de toda uma série de decisões políticas tomadas por Johnson e Nixon. E que mudaram o curso de nossas vidas e nosso tempo para sempre. E é difícil voltar atrás, porque uma vez que foi perdida aquela marca de inocência, talvez, que havia quando Kennedy foi assassinado e então Nixon encenou seus atos, seus desígnios sinistros, tudo nos transformou no que somos agora. Você também. Eu fui – nós todos fomos moldados por isso. A vida se transformou no que foi feito da América e como resultado disso, e isso é fascinante. Como você pode evitar isso? Você faz filmes sobre períodos históricos e então você pode evitar isso.⁵³

⁵³“I think that anyone that lives through his life is going to end up dealing with his history. And his history sometimes inter-reacts with public events. And I think often in my life, my private sector has kind of come into collision with the public sector. And I'm looking back on my life and I realize that the toll that I had to pay, or that my generation had to pay, to get through that period was unnecessary. It was unnecessary because it was all a series of expedient political decisions by Johnson and Nixon. And it changed the course of our lives and time forever. And it's hard to get back, because once you've lost that spot

É nesse sentido que Oliver Stone vai, através dos seus filmes, propor uma “outra” visão dos anos 1960, visão essa que põe em xeque a própria história acadêmica e propõe aquela década como “decisiva” para as gerações posteriores.⁵⁴ O questionamento de Stone à História parte do princípio de que esta não é única, homogênea, e, no caso em questão, permeada de inúmeras conspirações. Os temas da História são para ele multifacetados, isto é, possuem diferentes ângulos de abordagem e ponto de vista. Dessa forma, Stone defende a impossibilidade de um “consenso objetivo” que, segundo ele, persiste nas obras dos historiadores.⁵⁵

A sua crítica à história acadêmica assevera também que a busca da correção e da objetividade terminariam por “desumanizar” aqueles que dela participaram como personagens, principais ou coadjuvantes. Defendendo o cinema, por outro lado, critica os historiadores por sua “resistência” aos produtores cinematográficos. Por estes “perverterem o paradigma com emoções e sentimentalismo”, se vêem alvo de duras contestações da parte dos historiadores, que segundo ele se sentem ofendidos com a invasão de seu território de atuação:

*Acho que há uma espécie de pompa, de solenidade, que os historiadores carregam por aí. Julgam-se donos dos fatos e da verdade, como se fossem sumos sacerdotes do antigo Egito cuidando das entranhas sagradas. Sabe como é, as profecias lhes pertencem.*⁵⁶

Diz Stone, baseado em sua experiência como espectador, que o cinema tem uma vantagem sobre as outras formas de narrativa histórica: desperta o interesse de “ir além”, provoca, ainda que em geral os filmes históricos sejam calorosamente contestados. “Cada

of innocence, perhaps, that you had when Kennedy got killed and then Nixon performed his acts, his sinister designs, all that shaped us to the way we are now. You too. I'm -- we're all shaped by it. Life became what it did in America as a result of that, and that's what's fascinating. How do you avoid it? You make movies about historical periods so that you can avoid it.”

In: Stone, Oliver. “History and Movies (Interview to Harry Kreisler)”. In: <http://globetrotter.berkeley.edu> : *Conversations With History*. Institute of International Studies, University of California at Berkeley, 1997.

⁵⁴ Karnow, Stanley. “JFK”. In: Carnes, Mark, *op. cit.*, página 270.

⁵⁵ “Uma Conversa entre Mark Carnes e Oliver Stone”. In: Carnes, Mark, *op. cit.*, páginas 305-306.

⁵⁶ *Idem*, página 305.

filme é uma espécie de primeiro rascunho. Levanta questões e inspira os estudantes a aprenderem mais”.⁵⁷

Assim, sua intenção nos filmes é provocar, levantar questões, apresentar diferentes facetas de um mesmo acontecimento, e tentando, para isso, enfatizar o lado humano dos personagens históricos. Tenta fazer o que acusa os historiadores de não fazê-lo, que é penetrar nas “sombras mais soturnas da História”, através do exame dos aspectos psicológicos dos envolvidos. Essa “psico-história” de Stone tenta, assim, verificar de que forma os aspectos psicológicos – a formação familiar, a personalidade – de certos indivíduos em posições-chave afetaram os rumos da coletividade, algo que é bastante trabalhado no filme *Nixon*. Considera, também, os aspectos psicológicos da coletividade na realização dos seus filmes, segundo ele por estes, ao partirem de uma experiência individual (a de Stone), tocarem de alguma forma o que ele chama – remetendo-se a Jung – de “inconsciente coletivo”. Sua idéia da função do cinema é de que o “bom” filme é resultado de uma interpretação e de uma “catarse” de emoções do criador, e que eventualmente pode ser para a platéia uma forma de catarse, no caso de as idéias e sentimentos serem partilhados.⁵⁸

O aspecto político dos filmes de Oliver Stone é sem dúvida um elemento importante na sua leitura da História norte-americana recente. Sua crítica está permeada de idéias acerca de inúmeras conspirações políticas, de jogos de influência e troca de favores nos círculos superiores do poder, que terminavam por afetar os destinos da sociedade. Em filmes como *JFK* e *Nixon* estas idéias ficam claras, mas mesmo em *Platoon* estes elementos aparecem. Eles traduzem algo como um esquema “sociedade contra Estado” ou, melhor dizendo, a existência de conspirações na história estadunidense relacionadas com o que Stone chama de o “complexo militar-industrial” (parafraseando o presidente Dwight Eisenhower, que cita esta questão em seu discurso de fim de seu segundo mandato, em 1961)⁵⁹ o verdadeiro centro do poder nos Estados Unidos, e que seria o verdadeiro

⁵⁷ *Idem*, página 306.

⁵⁸ Stone, Oliver. “History and Movies (Interview to Harry Kreisler)”. In: <http://globetrotter.berkeley.edu>: *Conversations With History*. Institute of International Studies, University of California at Berkeley, 1997.

⁵⁹ “Nos conselhos de governo nos devemos guardar contra a aceitação de influências descabidas, solicitadas ou não, feitas pelo complexo militar-industrial. O potencial para um desastroso desenvolvimento do poder, deslocado, existe e poderá existir.” Eisenhower, Dwight D. “Discurso de Despedida – 17 de Janeiro de 1961”. In: May, Ernest R. *Os Grandes Debates da Política Exterior Norte-Americana*. Rio de Janeiro, Record, 1963. (páginas 223-228)

responsável pelas práticas “típicas” dos anos de 1950 e 1960: assassinatos, como os de Kennedy e Martin Luther King, golpes de Estado patrocinados pelos EUA na América Latina, ou no Vietnã, ou hoje, não mais os assassinatos, mas a pressão do mercado e a pressão da mídia.⁶⁰ Esse aspecto pode ser questionado pelo fato de que a política externa norte-americana na atualidade, ainda que utilize a mídia e o poder econômico como forma de pressão, continua se valendo do poder militar e de intervenção em outros países quando a necessidade lhe obriga. Os exemplos não faltam, da guerra do Iraque ao Afeganistão.

Com relação a seu posicionamento político, passemos a palavra mais uma vez a Stone, quando indagado a respeito de sua “filosofia política”:

A resposta impulsiva poderia ser, em termos políticos, que o importante é como você viveu a vida. Eu votaria num homem que viveu a vida, que teve diferentes ocupações, que mergulhou no mundo real e lutou por fazer uma vida, lutou para construir uma família, lutou pela vida. Logo, eu voto na experiência, experiência honesta. Eu sempre me senti à vontade com aquele tipo de líder típico da filosofia política romana. Eu tenho muita desconfiança em relação a políticos profissionais como o Sr. Clinton ou Richard Nixon. Mesmo que Nixon tenha tido uma carreira, é verdade, ele estava mais preocupado com política. A filosofia política provavelmente é apenas uma base para a experiência. Eu penso que a experiência o ensinará uma combinação de liberalismo e conservadorismo. Nós temos que ser progressistas e ao mesmo tempo temos que preservar valores. Temos que voltar ao passado enquanto exploramos o futuro. É um equilíbrio muito delicado. Essa é a natureza da existência. Eu não acredito em esquerda ou direita. Eu não acredito em liberal ou conservador. Eu acredito em ambos. Eu fui muito influenciado por Edmund Burke. Logo, eu não sou o esquerdista liberal disfarçado pintado pelas pessoas que querem simplificar e me classificar.⁶¹

⁶⁰ “Uma Conversa entre Mark Carnes e Oliver Stone”. In: Carnes, Mark, *op. cit.*, páginas 309-311.

⁶¹ “The spur-of-the-moment answer would be that in political terms, what is important is that you lived a life. I would vote for the man who's lived life, who's done different occupations, who's been out in the real world and struggled

Pode-se perceber no filme de que forma esses pontos de vista conservadores e liberais, de esquerda e de direita se combinam para produzir uma narrativa que rememora os aspectos conflitantes que envolviam o problema do Vietnã.

Platoon, como outros filmes sobre a guerra do Vietnã, usa em sua narrativa elementos do que se poderia entender como típicos dos filmes dessa categoria, imagens consagradas do conflito do Vietnã, que derivam principalmente da cobertura jornalística no teatro de operações.

Assim, o filme evoca elementos da Guerra do Vietnã amplamente conhecidos e lembrados por todos graças à mídia: os helicópteros, os soldados com inscrições no capacete e adereços nos uniformes, cabelos grandes e barbas por fazer, a selva, a aldeia camponesa “que devia ter mil anos de idade”, como assevera o personagem Chris. Algumas cenas são reproduções de reportagens bastante conhecidas do público em geral, como os soldados incendiando a aldeia com seus isqueiros *Zippo* e o consumo de drogas utilizando o cano do fuzil como um peculiar “cachimbo”.

Também as cartas dos soldados para suas famílias nos Estados Unidos constituem um elemento central na maneira como o Vietnã é lembrado, bem como os conflitos de objetivo na estratégia militar e os crimes como as execuções sumárias e os estupros. Todos

to make a living, struggled to raise a family, struggled with life as it exists.

So I'd vote for experience, honest experience. I always feel comfortable with those type of leaders and with the Roman political philosophy. I'm very worried about professional politicians such as Mr. Clinton or Richard Nixon, in a way.

Although Nixon did have a career, it's true, he certainly was concerned more about politics. Political philosophy probably is just a base in experience. I think experience will teach you a combination of liberalism and conservatism. We have to be progressive and at the same time we have to retain values. We have to hold onto the past as we explore the future. It's a very delicate balance.

That's the nature of existence. I don't believe in left or right. I don't believe in liberal or conservative. I believe in both. I was very influenced by Edmund Burke. He was very popular in school. So I'm not the dyed-in-the-wool liberal leftist that is painted by people who want to simplify and categorize

me.” In: Stone, Oliver. “History and Movies (Interview to Harry Kreisler)”. In: www.globetrotter.berkeley.edu : *Conversations With History*. Institute of International Studies, University of California at Berkeley, 1997.

estes são elementos que funcionam como o que chamamos de caráter “memorialista” das narrativas sobre o Vietnã e que igualmente estão presentes nesta película.

Dessa maneira, analisar *Platoon* implica enfatizar de que forma o filme representa a própria guerra, buscando entender como ele articula os diferentes elementos da memória do Vietnã para ele próprio construir uma narrativa memorial da guerra. Deixa-se de lado, assim, uma análise que destaca as imperfeições e imprecisões do filme ao representar o conflito, distanciando-se do que “realmente aconteceu”.

Acredito também que *Platoon*, ao representar o Vietnã, evoca a memória da guerra para investigar um problema maior, que deriva do conflito, mas o ultrapassa: o filme, ao retratar a “América em ação” no Vietnã, acaba por encenar os Estados Unidos, na busca de entender sua situação na atualidade (no período em que o filme foi lançado). E essa resposta parte precisamente dos anos de 1960 e do Vietnã.

A linha mestra do argumento do filme é a “perda da inocência” daqueles que se envolveram na guerra (“Rejoice O Young man in thy youth...”, diz a epígrafe da abertura do filme, citando o Eclesiastes). Mas acredito não ser exagero dizer que o protagonista do filme, Chris Taylor, representa a nação norte-americana, posterior aos eventos da década de 1960 e que a perda da inocência daquela geração é também a interrupção de um projeto de nação que se transformava em nome de interesses de grupos políticos associados ao “complexo industrial militar”, segundo Stone.

Chris, na qualidade de observador-participante, passa por esse processo de transformação e ao mesmo tempo oferece, como testemunha, as suas impressões sobre o que se passava (através das cartas à sua avó). O filme, como exame da guerra confunde-se, assim, com um exame da América.

Um aspecto que chama a atenção sobre o caráter memorialista do filme é a seqüência em que Chris Taylor narra a primeira carta endereçada à avó (Ver anexo 3). Ali, ele lembra o que o levou ao Vietnã: o desejo de se livrar da influência dos pais e ao mesmo tempo contribuir com algo para o país, junto com aqueles outros homens de origem humilde e operária. O ponto de tensão explicitado pela cena é que, enquanto Chris deseja se livrar dos pais fala do desejo de “fazer a sua parte”, como seu avô e seu pai nas guerras anteriores em que os Estados Unidos participou.

Essa cena demonstra o grau de importância dado à guerra nos Estados Unidos como elemento de coesão da consciência nacional. A idéia da nação de guerreiros persiste mesmo quando a ruptura com certos elementos do passado ocorrem, como a que ocorreu com a juventude que cresceu durante os anos de 1960 e durante a guerra do Vietnã.

CAPÍTULO 5 CONCLUSÃO

Vários traços em comum podem ser colocados em relação aos filmes sobre a guerra do Vietnã. O principal de todos diz respeito ao fato que foram invariavelmente filmes que não tinham uma visão clara do que consistia o povo vietnamita e sua cultura e seus costumes. Permanecia uma cultura “exótica” oriental que foi retratada tanto no cinema como na imprensa repleta de estereótipos. Adotou-se em geral nos filmes o conceito de vitimização dos vietnamitas frente aos Estados Unidos e os guerrilheiros e comunistas.

O que filmes como *Apocalypse Now* e *Platoon* fazem é abrir a discussão dos méritos da intervenção no Vietnã como legítima moralmente; mas o problema principal consiste em definir o quanto essa legitimidade diz respeito à ideologia estadunidense. Em outras palavras a preocupação central permaneceu com o papel dos Estados Unidos no Vietnã, o que esse envolvimento causou para o país e para os envolvidos, e finalmente qual o lugar deste conflito, qual a lição aprendida com o “horror” e com o “inferno” a que os norte-americanos desceram.

Ao lado da questão de que estes filmes não questionam o valor heróico do combatente, da guerra como espaço de resolução de problemas, também colocam aos norte-americanos a verdade que muitos não admitiram imediatamente: o fato de que os governos dos Estados Unidos da Guerra Fria lutaram por causas vazias e por essa razão causaram a morte de milhares de jovens. Mesmo conscientes do cumprimento de seu dever ao país – como o são os veteranos do Vietnã como Oliver Stone – existe a sensação de que a guerra do Vietnã foi uma guerra de mentiras propaladas em nome dos interesses de grupos norte-americanos que solaparam a confiança do povo e do sentimento de dever da nação de guerreiros – daí a desconfiança com o governo que grassou a década de 1970 e o início dos anos de 1980.

Assim os governos tiveram que lidar com os problemas da crise de confiança através da administração da crise econômica do pós-guerra do Vietnã e da opinião pública, em especial através do chamamento emocional para o qual os próprios filmes contribuíram. A ideologia norte-americana de nação defensora da liberdade e da democracia permanecem inquestionadas nesses filmes, ainda que apontem os erros e as mentiras contadas e

realizadas em nome dessa ideologia. Graças a essa mentalidade mesmo os filmes e outros espaços da cultura popular como a música que puseram em xeque e criticaram as conspirações que o governo se envolveu por causa da guerra do Vietnã foram usadas posteriormente pelos governos a fim de recuperar a confiança da população neles.

A Guerra do Vietnã foi a primeira guerra em que os Estados Unidos se envolveram largamente televisionada, e a opinião geral é a de que isso foi decisivo para o processo que levou à retirada do país daquela guerra. Isso foi severamente pesado pelos governos estadunidenses posteriores, que passaram a prestar bastante atenção na quantidade e na qualidade das informações que chegam ao público através dos veículos de comunicação.

Além disso, as Forças Armadas norte-americanas sofreram uma reestruturação após o Vietnã, em especial com o fim da convocação obrigatória para o serviço militar, trabalhando para a criação de uma tropa voluntária e profissionalizada. O objetivo do governo norte-americano aqui foi, entre outros aspectos, minimizar a pressão da opinião pública e a insubordinação interna aos corpos de tropas. Os conflitos atuais em que os EUA participam atestam o uso apenas de soldados voluntários nos esforços de guerra.

Por seu turno, o tema da guerra do Vietnã no cinema encontra seu momento de evidência após o término do envolvimento, e se tornou um dos “campos de batalha” onde se lutou a guerra política em torno da memória do conflito. O cinema foi utilizado como um dos instrumentos com os quais os poderes constituídos se valeram (e se valem) para a propaganda e a persuasão política junto ao público.

O conflito em que os Estados Unidos se envolveu por mais tempo é o “grande divisor” em sua história: um conflito que do começo ao fim, e depois de sua conturbada conclusão dividiu opiniões, idéias, sentimentos, políticas. E que determinou os rumos que aquele país tomou na atualidade em diversos campos.

Não é novo o interesse do poder de Estado no controle da informação que chega ao público e o caráter da mídia contemporânea como um produto de massa e que, portanto, atinge um grande número de pessoas numa sociedade como a norte-americana.

Dessa forma, o poder sempre teve relações estreitas com a mídia por ter consciência de que a exploração desse setor, tão importante na sociedade moderna como elemento para a construção de seu senso de identidade numa determinada cultura. Particularmente nos Estados Unidos, o uso da mídia para explorar os sentimentos de identidade nacional

daquela população em direção à concordância a seus interesses foi utilizada durante a Guerra Fria e a guerra do Vietnã e, salvo alguns momentos de crise, encontrou nos veículos de comunicação em geral um colaborador. Mesmo com a crise de “desconfiança” da autoridade do governo que veio com a derrota e a Síndrome do Vietnã, nos anos de 1970, na década seguinte a imagem do governo foi renovada e ainda hoje as vozes discordantes com relação ao governo e suas políticas são excluídas, ignoradas ou minimizadas. Pode-se supor então que as relações do Estado com seu “quarto ramo” político informal tem como principal meta a manutenção do consenso.

Logo, as relações do governo com a mídia nos Estados Unidos, conflituosas ou não, encontram no Estado um patrocinador e colaborador nas produções como instrumento de divulgação de suas plataformas políticas, em especial no que diz respeito às ações norte-americanas no exterior, muitas vezes desviando a atenção do processo de desmonte dos projetos sociais financiados pelo governo central dos EUA em favor do contínuo aumento do orçamento militar daquele país. Cabe ao historiador emitir sempre um olhar atento a essas abordagens, denunciando e colaborando com a educação do público em sua proteção contra o perigo da manipulação através da mídia.

BIBLIOGRAFIA

Cinema, Mídia e História

- Betton, Gérard. *Estética do Cinema*. São Paulo, Martins Fontes, 1987.
- Burgoyne, Robert. *A Nação do Filme*. Brasília, Editora da UnB, 2002.
- Cardoso, Ciro Flamarion. *Narrativa, Sentido, História*. Campinas, Papirus, 1997.
- _____. *Uma proposta metodológica para a análise histórica de filmes*. Niterói, UFF, História, mimeo, 1999.
- _____. “Análisis Semiótico de Películas: Un Método Para Historiadores”. In: *Ensayos*. San José, Editorial de La Universidad de Costa Rica, _____.
- Carnes, Mark (Org.). *Passado Imperfeito*. São Paulo, Record, 1997.
- Chomsky, Noam. *Controle da Mídia – Os Espetaculares Efeitos da Propaganda*. Rio de Janeiro, Graphia Editorial, 2003.
- Ferro, Marc. *Cinema e História*. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1992.
- Hallin, Daniel C. *The “Uncensored War” – The Media and Vietnam*. Berkeley, University of California Press, 1986.
- Kellner, Douglas. *A Cultura da Mídia*. Bauru, EDUSC, 1998.
- Turner, Graeme. *Cinema como Prática Social*. São Paulo, Summus, 1997.
- Von Gunden, Kenneth. *Postmodern Auters - Coppola, Lucas, DePalma, Spielberg and Scorsese*. Jefferson, McFarland, 1991.

Guerra Fria e Política Externa dos Estados Unidos

- Chomsky, Noam. *Banhos de Sangue*. São Paulo, DIFEL, 1976.
- _____. *Novas e Velhas Ordens Mundiais*. São Paulo, Scritta, 1994.

Findling, John E. *Dictionary of American Diplomatic History*. New York, Greenwood Press, 1989.

Gaddis, John Lewis. *Strategies of Containment*. New York, Oxford University Press, 1982.

Kennan, George F. *American Diplomacy*. Chicago, The University of Chicago Press, 1984.

LaFeber, Walter. *America, Russia and The Cold War*. New York, McGraw-Hill, 1993.

Leffler, Melvin. *A Preponderance of Power*. Stanford, Stanford University Press, 1992.

May, Ernest R. *Os Grandes Debates da Política Exterior Norte-Americana*. Rio de Janeiro, Record, 1963.

Munhoz, Sidnei. “Debatendo as Origens da Guerra Fria” (mimeo). Maringá, UEM, 2003.

Nixon, Richard. *United States Foreign Policy for the 1970's. A New Strategy for Peace*. New York, Bantam Books, 1970.

Paterson, Thomas G. e Merrill, Dennis. *Major Problems in American Foreign Policy, Volume II: Since 1914*, 4th edition. Lexington, D.C. Heath and Company, 1995.

Williams, William A. *The Tragedy of American Diplomacy*. New York, N. W. Norton & Company, 1972.

Guerra do Vietnã

Fullbright, William Y. *The Vietnam Hearings*. New York, Vintage Books, 1966.

Giap, Vo Nguyen. *O Vietnã Segundo Giap*. Rio de Janeiro, Editora Saga, 1968.

Hanh, Thich Nhat. *Vietnã: Flor de Lótus em Mar de Fogo*. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1968.

Herring, George C. *America's Longest War*. New York, McGraw Hill, 1986.

Palmer Jr., Bruce. *The 25-Year War: America's Military Role In Vietnam*. Lexington, The University of Kentucky Press, 1984.

Raskin, Marcus G. & Fall, Bernard B. *Para el Expediente de la Tercera Guerra: Testimonios sobre el Caso Vietnam*. México, Siglo XXI, 1967.

Russell, Arthur William Bertrand. *Crimes de Guerra no Vietnã*. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1967.

Scholl-Latour, Peter. *Morte no Arrozal: Trinta Anos de Guerra na Indochina*. Lisboa, Europa-América, _____.

Tuchman, Barbara. *A Marcha da Insensatez – De Tróia ao Vietnã*. Rio de Janeiro, José Olympio, 1999.

Vizentini, Paulo G. *Guerra do Vietnã: Descolonização e Revolução*. Porto Alegre, Editora da UFRGS, 1988.

História dos Estados Unidos

Berlowitz, Leslie; Donoghue, Denis & Menand, Louis (Orgs.). *A América em Teoria*. Rio de Janeiro, Forense-Universitária, 1993.

Bradbury, Malcolm & Temperley, Howard (Orgs.) *Introdução aos Estudos Americanos*. Rio de Janeiro, Forense-Universitária, 1981.

Sellers, Charles, May, Henry & McMillen, Neil. *Uma Reavaliação da História dos Estados Unidos*. Rio de Janeiro, Zahar, 1990.

Memória e História

Duby, Georges. *O Domingo de Bouvines (27 de Julho de 1214)*. São Paulo, Paz e Terra, 1993.

Le Goff, Jacques. “Memória” e “Documento-Monumento”. In: *Enciclopédia Einaudi – Volume 1: História-Memória*. Porto, Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1997.

Nora, Pierre. “Entre Memória e História – A Problemática dos Lugares”. In: *Projeto História (Revista do Programa de Estudos Pós-Graduados em História e do Departamento de História da PUC-SP) Edição número 10*. São Paulo, Dezembro de 1993.

ANEXOS

ANEXO 1

FILMOGRAFIA ESTADUNIDENSE SOBRE A GUERRA DO VIETNÃ

O período verificado cobre os anos do conflito, abrangendo a ‘fase francesa’ (1945-1954), o ‘entreguerras’ (1954-1964) e a ‘fase americana’ (1964-1975) e o período após a guerra, nas décadas de 1970, 1980 e 1990, até os anos recentes.

Este levantamento registra apenas o material feito para o cinema, ficcional, e que tem como tema central em sua narrativa, o conflito do Vietnã, ou seja, os filmes que efetivamente incidem no gênero guerra. Foram deixados de lado os filmes ficcionais e as séries feitas para a televisão, as matérias e documentários jornalísticos para o mesmo veículo, e ainda os documentários lançados no cinema. Além disso, o material pesquisado limitou-se aos filmes mais conhecidos, de maior visibilidade pelo público. Busquei também adotar o critério de arrolar os filmes que estivessem disponíveis, na medida do possível, aqui no Brasil, com seus respectivos títulos em português.

Ano de Lançamento	Título ⁶²	Diretor
1955	<i>Jump into Hell</i>	David Butler
1968	<i>The Green Berets (Os Boinas Verdes)</i>	Ray Kellogg, John Wayne
1978	<i>The Deer Hunter (O Franco Atirador)</i>	Michael Cimino
	<i>Who'll Stop the Rain</i>	Karel Reisz
	<i>Coming Home (Amargo)</i>	Hal Ashby

⁶² Fonte: *The Internet Movie Database (iMDB)*. www.imdb.com.

	<i>Regresso)</i>	
	<i>The Boys in Company C</i> (<i>Avançar para Morrer</i>)	Sidney Furie
	<i>Go Tell the Spartans</i> (<i>Inferno sem Saída</i>)	Ted Post
1979	<i>Apocalypse Now</i>	Francis Ford Coppola

1981	<i>Cutter's Way</i>	Ivan Passer
1982	<i>Some Kind of Hero</i>	Michael Pressman
	<i>First Blood (Rambo: Programado para Matar).</i>	Ted Kotcheff
1983	<i>Uncommon Valor (De Volta Para o Inferno)</i>	Ted Kotcheff
	<i>Streamers (O Exército Inútil)</i>	Robert Altman
1984	<i>Missing in Action</i> (<i>Braddock: O Supercomando</i>)	Joseph Zito
	<i>Birdy (Asas da Liberdade)</i>	Alan Parker
	<i>Purple Hearts (Marcados pela Guerra)</i>	Sidney J. Furie
1985	<i>Missing in Action 2: The Beginning (Braddock 2: O Início da Missão)</i>	Lance Hool
	<i>Rambo: First Blood 2 (Rambo 2)</i>	George F. Cosmatos
1986	<i>Platoon</i>	Oliver Stone
	<i>Behind Enemy Lines</i> (<i>Pelotão de Guerra</i>)	Gideon Amir
1987	<i>Full Metal Jacket (Nascido</i>	Stanley Kubrick

	<i>Para Matar</i>	
	<i>Good Morning Vietnam</i> (<i>Bom Dia, Vietnã</i>)	Barry Levinson
	<i>Gardens of Stone</i> (<i>Jardins de Pedra</i>)	Francis Ford Coppola
	<i>Hamburger Hill</i>	John Irvin
1988	<i>Bat 21</i> (<i>Bat 21: Missão no Inferno</i>)	Peter Markle
	<i>Missing in Action 3</i> (<i>Braddock 3: O Resgate</i>)	Aaron Norris
	<i>A Case of Honor</i> (<i>Livre, se Viver</i>)	Eddie Romero
	<i>Platoon Leader</i>	Aaron Norris
	<i>Not Another Mistake</i> (<i>Vietnã Jamais</i>)	Anthony Maharaj
1989	<i>84C Mopic</i> (<i>Codnome 84: A Verdade sobre o Vietnã</i>)	Patrick Sheane Duncan
	<i>The Siege of Fairbase Gloria</i> (<i>Comando de Heróis</i>)	Brian Trenchard-Smith
	<i>Nam Angels</i> (<i>Hell's Angels no Vietnã</i>)	Cirio H. Santiago
	<i>The Iron Triangle</i> (<i>Triângulo de Ferro</i>)	Eric Weston
	<i>Born on the Fourth of July</i> (<i>Nascido em 4 de Julho</i>)	Oliver Stone
	<i>Casualties of War</i> (<i>Pecados de Guerra</i>)	Brian de Palma
	<i>Vietnam War Story: The Last Days</i>	David Burton Morris, Sandy Smolan
1990	<i>Air America</i>	Roger Spottiswoode

	<i>Jacob's Ladder (Alucinações do Passado)</i>	Adrian Lyne
1991	<i>Field of Fire (Campo de Batalha)</i>	Cirio H. Santiago
1992	<i>Beyond the Call of Duty (Muito Além do Inferno)</i>	Cirio H. Santiago
1993	<i>Heaven and Earth (Entre o Céu e a Terra)</i>	Oliver Stone
2000	<i>Tigerland</i>	Joel Schumacher
2002	<i>We Were Soldiers (Fomos Heróis)</i>	Randall Wallace
	<i>The Quiet American (O Americano Tranquilo)</i>	Philip Noyce

ANEXO 2**FICHA TÉCNICA, RESUMO DA NARRATIVA E DECUPAGEM DE CENAS
SELECIONADAS DE APOCALYPSE NOW*****Ficha Técnica***

Ano: 1979

Estúdio: Zoetrope Studios *Distribuição:* United Artists

Duração: 148 minutos

Direção: Francis Ford Coppola

Roteiro: John Milius e Francis Ford Coppola, baseado no romance *O Coração das Trevas*, de Joseph Conrad

Produtor: Francis Ford Coppola

Fotografia: Vittorio Storaro

Edição: Lisa Fruchtman, Gerald B. Greenberg, Richard Marks, Walter Murch e Randy Thom

Produção Musical: Carmine Coppola, Francis Ford Coppola e Mickey Hart

Personagens e Intérpretes Principais:

Capitão Benjamin Willard: Martin Sheen

Tenente-Coronel William “Bill” Kilgore: Robert Duvall

Coronel Walter E. Kurtz: Marlon Brando

Resumo da Narrativa**Primeira Parte**

0:30” Abertura

Uma linha de árvores aparece na tela e gradualmente o som e as silhuetas de helicópteros vão passando pela tela, enquanto vai crescendo o som da música do grupo *The Doors*, *The End*. Uma panorâmica capta explosões e helicópteros de combate voando, e em superposição vemos a cabeça invertida do personagem principal, Willard. Aos poucos o

giro das lâminas dos helicópteros dão lugar ao giro das pás de um ventilador e câmera mostra um quarto de hotel e o personagem deitado numa cama.

4'27" *O personagem Willard*

“Saigon, m... Ainda estou em Saigon”. Willard, capitão das Forças Especiais, permanece num quarto de hotel em Saigon esperando a próxima missão em que será empregado. Sentindo os efeitos da inatividade, de que reclama por amolecê-lo, “enquanto o vietcong na selva se fortalece”, Willard se entrega a uma grande bebedeira e à depressão, se ferindo ao socar um espelho, chorando e gritando. Seu isolamento é interrompido pela chegada de dois soldados que o avisam que será levado por eles a uma base. Perguntando de que o acusavam, os soldados respondem ao capitão que fora solicitado pelo serviço secreto para uma missão. Para curá-lo da embriaguez os soldados o colocam sob a água fria do chuveiro e seus gritos cortam para a próxima cena, com um helicóptero chegando numa base militar.

9'33" *A Missão*

“Eu queria uma missão, e a recebi. O que eu não sabia é que no fim desta, nunca mais quereria outra”. Com estas palavras, Willard se dirige a um posto de comando da base, onde encontra com dois oficiais e um civil do serviço secreto, que o indagam sobre suas atividades com o serviço secreto, em especial missões de assassinato. Ele nega a existência de tais operações, “e não as discutiria se existissem”. Um dos oficiais o convida a almoçar e durante este falam-lhe do coronel Kurtz: um brilhante oficial que se “desviara” do caminho e passara a fazer tudo por conta própria, isolado no Camboja com um grupo de soldados nativos *montagnards* que ele próprio treinara e que o seguiam como a um deus. Sua missão: localizar Kurtz, e “destruí-lo totalmente”.

Era um homem, segundo o oficial, que era acusado de assassinato e obviamente “havia enlouquecido”, porque era uma guerra que forçava ao limite o homem envolvido e dificultava a distinção entre bem e mal, racional e irracional. Kurtz ultrapassara os limites e não se admitia que agisse “feito Deus”. Willard concorda em assumir a missão, sendo recomendado que esta era “inexistente”, aos olhos de todos. Ele subiria o rio a bordo de uma lancha de patrulha da marinha.

Segunda Parte – A Jornada

19':00” Partida

Um helicóptero conduz o capitão ao seu destino: o embarque em uma lancha da marinha, onde conhecemos os seus quatro companheiros de viagem: o comandante Chief, sisudo e desconfiado, o maquinista Chef, um homem de New Orleans, “tenso demais para estar no Vietnã”, Lance, um famoso ex-surfista da Califórnia, e Clean, um jovem negro do Bronx, que tinha apenas 17 anos. Gente que para Willard era inacreditável que tivesse combatido e disparado um fuzil.

Todos brincam e dançam: Clean ensaia passos ao som de *Satisfaction*, dos Rolling Stones, enquanto Lance improvisa um esqui aquático rebocado pela lancha, cujo refluxo atrapalha a vida dos pescadores nativos. Seu destino é a foz do rio Nung, para onde seriam escoltados pela cavalaria aerotransportada. Enquanto viajam, Willard começa a ler o dossiê sobre Kurtz que lhe entregaram: nesta parte o capitão descobre que o coronel tivera uma brilhante carreira militar na academia e nos cursos posteriores. O que o impressionava era como parecia sem sentido acusar alguém de assassinato num lugar como aquele.

26'35" *A Cavalaria Aerotransportada*

Súbitas explosões no horizonte fazem todos ficar em alerta: antes do lugar de encontro combinado o grupo se encontra com os soldados da cavalaria aerotransportada. Eles passam por cenas de destruição e morte e são filmados por jornalistas que dizem para que finjam que não estão sendo filmados, pois era para a televisão. Trata-se de uma operação de “limpeza” e a aldeia é destruída enquanto os soldados evacuam os aldeãos, alegando que estavam lá “para ajudar”, pois a área “está cheia de Vietcongs”. Um padre reza uma missa para os americanos, falando-lhes que “a glória lhes pertence”. Willard procura o comandante e se apresenta a Kilgore, coronel da aerotransportada que não lhe dá atenção e passa a colocar cartas de baralho sobre os mortos “as cartas da morte” para que o inimigo soubesse quem fizera aquilo. A única coisa que desperta a atenção do capitão é a presença de Lance na tripulação da lancha, reconhecido como campeão de surfe. Ignorando o capitão, o coronel dá toda a atenção ao soldado surfista.

À noite, envolta de uma fogueira comendo churrasco e bebendo e tocando violão, Kilgore pergunta a Willard de sua missão, e diz a ele que a passagem por onde querem ir pelo rio é cheia de inimigos. Mas quando um soldado lhe fala que o local tem um excelente “pico” para o surfe, o coronel decide liderar um ataque à posição. Lembrado do perigo, o oficial exclama “o vietcong não surfa!”

35'06" *O Ataque à aldeia para surfar*

Pela madrugada as tropas partem de helicóptero, inclusive transportando por ar a lancha da marinha. O dia amanhece e os helicópteros partem numa formação para o local, uma pequena aldeia à beira-mar. Ainda conversam sobre surfe quando é anunciada a

chegada ao local. Kilgore explica: “Aparecemos vindos do nascente e cerca de uma milha colocamos a música. Eu uso Wagner. Impressiona muito.”

A música inicia e o contraste é feito com o silêncio e a calma da aldeia que é rompido pelo alerta da aproximação dos norte-americanos. Sobre as ondas os helicópteros começam a disparar seus foguetes e os soldados a disparar contra todos no solo. As tropas desembarcam e na confusão que se segue, dois helicópteros são derrubados e há feridos. Uma mulher lança uma granada num helicóptero pousado que explode. Ela é perseguida por ar e executada. A lancha ao mesmo tempo é lançada em água e Kilgore desembarca, ordenando que seus soldados surfem, ou combatam. Ordenando isso, primeiro ele fica na cobertura dos homens na água e logo depois pede apoio de fogo da aviação, que despeja artefatos de *napalm* nas árvores da mata próxima onde se escondiam os inimigos.

Willard diz: “Se era assim que Kilgore lutava essa guerra, fico imaginando o que tinham contra Kurtz. Com relação a loucura e assassinato, todos já tinham a sua parte.”

50'21” *Rio Acima*

O grupo parte na lancha rio acima. Chef, Clean e Lance se divertem e fumam maconha, e Willard mais uma vez percebe a inadequação deles naquele lugar; tudo o que queriam era ir para casa. Chef, desejoso de preparar algo para comer, decide sair para comer mangas e conhecemos mais sobre ele: acompanhado por Willard, conta que tinha formação especializada em molhos na culinária e que fora para a marinha porque a comida era melhor; decepcionado, acabara indo para a função de máquinas. De repente, ambos são surpreendidos por um tigre e correm para o barco. Chef, desesperado, jura nunca mais sair do barco. Willard pensa que é exatamente isso, o melhor para que voltassem era que não

saíssem do barco, seguissem a linha reta até o fim. Kurtz “saíra do barco”, desviara-se do caminho. Mas o que o fizera desviar-se?, Ele questiona.

Willard prossegue lendo o dossiê de Kurtz: descobre que o oficial fora para as Forças Especiais aos 38 anos, como forma de subir mais de posto. Surpreendente, pois ele próprio fizera o difícil curso aos 19 anos e quase fora destruído. Aquele homem era para ele destinado aos altos postos de Comando. No entanto, começou a se envolver nas operações de eliminação e destruição no Vietnã e começara a agir por conta própria. Descoberto pela imprensa fora promovido a coronel em 1967. Willard pensa: “A m... no Vietnã estava tão grande que não tínhamos como nos sujar”.

59’30” USO e o show das Playmates

A lancha chega numa base no rio decorada com luzes e um palco. Os homens desembarcam em busca de combustível e suprimentos e conseguem drogas, uísque e entradas para o show das coelhinhas da *Playboy*. À platéia cheia de soldados é dito pelo apresentador que aquele show era em recompensa pela atuação dura dos soldados em uma operação.

As garotas descem de um helicóptero militar com o símbolo da *Playboy* e começam a dançar e se insinuar para os soldados ao som de *rock* (*Suzie Q*) e dançam enroscando-se em fuzis. A sua provocante atuação atiça os ânimos dos soldados que invadem o palco e brigam entre si, levando à fuga do apresentador e das coelhinhas por helicóptero. Willard lembra: O *Charlie* não se divertia. Ele estava metido em túneis ou se movendo rápido. Sua idéia de intervalo era a pausa para comer arroz frio com um pouco de carne de rato. Só tinha duas maneiras de voltar para casa: morte...ou vitória.”

1 08'00" *A viagem prossegue*

Lendo o dossiê, Willard descobre que Kurtz fugira de controle em 1968, passando a agir por conta própria, comandando missões e execuções. Desaparecera e só se sabia de notícias suas através de suas ações, temidas pelos vietcongs.

Chief desconfia de que Willard os leva para uma situação de grande perigo. Willard revela parte da missão, apenas instando-os que os levassem até próximo do local da missão rio acima e depois retronar. As tensões crescem na forma do grande uso de drogas pelos tripulantes e por discussões entre estes.

1 15'40" *Abordagem a uma Sampana*

Chief decide investigar um barco vietnamita "suspeito", apesar das exigências de Willard de prosseguir viagem. Os tripulantes obrigam os nativos a mostrar documentos sob a mira das armas, e tudo parece em ordem.

Chief ordena a Chef que reviste o barco, sob protesto deste; quando começa a revistar, um movimento brusco de uma mulher do barco nativo faz com que Clean abra fogo, no que é seguido por Lance e Chief. Quando param, os homens estão mortos e a mulher ainda está se mexendo, gravemente ferida. Chef descobre desesperado que o que ela não queria que encontrassem era um filhote de cão, que é resgatado por Lance. Quando Chief ordena que tragam a moça a bordo da lancha, Willard faz um gesto que choca a todos: dá um tiro de misericórdia na mulher, matando-a.

1 20'42" *A Ponte Do-Lung*

É noite quando alcançam a ponte Do-Lung; é o marco que indica o fim das bases norte-americanas e a chegada à fronteira do Camboja. "Depois, não havia nada, apenas

Kurtz”, lembra Willard. A ponte é um cenário infernal: devastação, tiros e explosões ecoam, iluminados por foguetes. Homens desesperados saltam à água tentando subir na lancha, implorando para ser levados.

Um soldado grita da margem por Willard. Ao responder este, identifica-se como emissário de ordens do comando, além de trazer correspondência para a tripulação da lancha. Nesse momento, Lance revela a Chef que tomara ácido e estava alucinando. Willard decide desembarcar em busca de informações.

Acompanhado por Lance, Willard indaga pelo comando da base e não consegue nada a não ser a constatação de que os soldados ali entrincheirados atacavam os inimigos invisíveis na mata, enquanto eles os bombardeavam. Eram homens embrutecidos e esvaziados de emoção e Willard decide partir novamente.

1 30'18" *A Morte de Clean*

A lancha parte rio acima e os ânimos aparentemente melhoram; todos lêem cartas de suas famílias em voz alta; Clean recebe uma fita cassete de sua mãe com uma mensagem que começa a escutar. Willard descobre na carta de comando que outro agente enviado antes dele com a missão de matar Kurtz desaparecera. A voz da mãe de Clean ecoa no gravador, falando do orgulho de tê-lo como filho e dos planos para ele quando de seu retorno; o barco passa o marco de fronteira entre o Vietnã e o Camboja.

De repente, das margens do rio, uma saraivada de tiros e foguetes alveja o barco. Na confusão que se segue, na tentativa de responder ao fogo e fugir, Clean é atingido por vários tiros, morrendo quase instantaneamente. Os outros tripulantes escapam, mas quando descobrem o corpo de Clean o desespero e a tristeza atinge o grupo. A voz de sua mãe pedindo que se cuidasse ainda toca no gravador.

1 35'15" *A Morte de Chief*

Seguindo o rio, os tripulantes passam por cenas de morte e destruição pelas margens, trazendo a Willard a impressão de que Kurtz estava cada vez mais perto. São envolvidos por uma espessa bruma que não os deixa ver quase nada à frente. Enquanto isso, Lance embrutece e se torna paranóico, usando camuflagem e suspeitando de que há inimigos por toda parte.

Quando passam a bruma, os tripulantes são atacados por nativos nas margens que os alvejam com flechas e lanças. No caos que se segue, Willard fala para que não revidem pois os atacantes queriam apenas assustá-los. Chief recusa-se e abre fogo junto com Chef contra as margens, e é atingido no peito por uma lança. Ao cair, amparado por Willard, ainda tenta matá-lo trazendo-o de encontro à lança trespassada, mas perde as forças e morre.

Escapando, Willard revela a Chef a natureza de sua missão, provocando sua revolta. Ritualisticamente, Lance solta o corpo de Chief nas águas do rio. Willard decide partir para a missão a pé, liberando os demais, mas Chef pede para que continuem.

Terceira Parte – Fim da Jornada: Encontrando Kurtz

1 41'46" *Chegada*

A lancha chega a um braço de rio onde está o que parece ser um templo antigo cambojano. São esperados por nativos e por um homem norte-americano, um fotógrafo jornalista que afirma que eles já são esperados por Kurtz, de quem exalta as virtudes; fala que os nativos temem que Willard leve seu líder embora. Willard sente que sua ligação com Kurtz se torna cada vez mais forte. Entre os seguidores de Kurtz, descobre o oficial que fora enviado antes dele para matar o coronel, agora tornado seu seguidor.

Chef pede que retornem ao barco, ao que é atendido. Willard fala de seus planos: sairá com Lance em missão de reconhecimento para achar Kurtz. Chef ficaria no barco e aguardaria o seu retorno até as 22 horas; caso não retornassem deveria acionar por rádio o apoio aéreo e pedir o bombardeio daquelas coordenadas.

1 52'42" *Willard é capturado*

Mal sai do barco com Lance, Willard é capturado e levado à presença de Kurtz que aparece oculto em sombras só se entrevedendo partes de sua cabeça e rosto. Interrogando Willard sobre detalhes de sua vida e de sua missão ali, Kurtz fala: você não é assassino nem soldado. Você é um aprendiz mandado pelos merceeiros para cobrar a conta.”

À noite, Chef tenta o contato com o comando para pedir o bombardeio; chove e Willard é mantido preso sob a tempestade. De repente, Kurtz surge, de preto e usando camuflagem no rosto. Passa por Willard e deposita algo em seu colo. Para seu horror, é a cabeça cortada de Chef.

2 04'12" até o final *A Morte de Kurtz*

Willard é libertado e tratado, passando dias livres em companhia de Kurtz e ouvindo suas palavras. Este fala de sua experiência e de como ela revelou que a força do inimigo estava na pureza de sua causa, pois eram capazes de qualquer sacrifício pela sua terra, casa e família, fala de sua força. Revela que o horror e o terror moral eram os guias definitivos para que o homem lute e se mantenha vivo.

Willard admira e compreende Kurtz e sabe que este espera que ele cumpra sua missão, pois apenas “queria morrer como um soldado, de pé”. Numa noite em que os nativos dançam ritualisticamente uma cerimônia aos ancestrais, o capitão parte para sua

tarifa e busca Kurtz armado com uma longa faca. Golpeia várias vezes o coronel; ao mesmo tempo um boi é sacrificado igualmente pelos nativos. Willard deixa o local sem ser incomodado por estes, e levando Lance consigo. Enquanto deixam o local, o moribundo Kurtz repete a frase: “o horror, o horror”. Seguem-se os créditos finais.

ANEXO 3
FICHA TÉCNICA, RESUMO DA NARRATIVA E DECUPAGEM DE CENAS
SELECIONADAS DE *PLATOON*

Ficha Técnica

Ano: 1986

Estúdio: Orion Pictures/ Hendale Films

Duração: cerca de 115 minutos

Direção e Roteiro: Oliver Stone

Produtor: Arnold Kopelson

Cinematografia:

Edição: Claire Thompson

Música-tema: “Adagio for Strings”, de Samuel Barber. Arranjos e condução de Georges Delerue

Efeitos Especiais: Yves de Bono

Consultor para Guerra e Treinamento Militar: Capitão Dale Dye (United States Marine Corps)

Personagens e Intérpretes Principais:

Soldado Chris Taylor: Charlie Sheen

Sargento Barnes: Tom Berenger

Sargento Elias: Willem Dafoe

Resumo da Narrativa

Epígrafe: “Rejoice O Young man in thy youth”, citação do Eclesiastes bíblico.

Primeira Parte

Da Epígrafe até 15’ – Primeiras impressões do Vietnã

A câmera abre a imagem e nos mostra uma base aérea poeirenta e dolorosamente ensolarada, destacando uma aeronave militar desembarcando novos soldados para integrar as tropas engajadas no combate. Entre eles, está o soldado Chris Taylor, e ele e seus

companheiros têm a primeira impressão de “boas vindas” do Vietnã: ao mesmo tempo em que chegam, corpos de mortos em combate são embarcados de volta para os Estados Unidos. Além disso, os novos cruzam com um combalido pelotão de veteranos, retornando para casa e que os fazem de alvo de chacota. Um deles comenta: “vocês vão *adorar* o Vietnã”. A partir daqui, como em outros pontos da narrativa, a música *Adagio for Strings* reforça a atmosfera de tensão do filme, toda vez em que é necessário transmitir o sentimento da iminência de experiências dolorosas e trágicas na trajetória dos personagens.

A seguir, assistimos ao processo de incorporação de Taylor e um outro soldado (Gardner) a um pelotão, integrado à “Companhia Bravo” do 25º de Infantaria, “em algum lugar na fronteira do Vietnã com o Camboja”. A partir deste trecho, Taylor aparece como o narrador (diegético) do filme, ação que aparece no filme na forma de cartas do soldado à sua avó nos Estados Unidos. Nesta primeira intervenção, relata as dificuldades de adaptação ao Vietnã: as árduas marchas, a selva, o calor intenso, as “formigas-de-fogo”. Além disso, vemos a difícil integração com os companheiros de pelotão; por serem os mais novos, eram os mais inexperientes e, portanto, passíveis de ser abatidos logo, ou pôr em risco toda a tropa em caso de combate. Por essa razão, sendo os mais inferiores no que podemos chamar de a “hierarquia informal” do pelotão, são designados para as tarefas mais “sujas” na tropa: são postos à frente, liderando a patrulha, ou designados para cavar trincheiras. Tal é a tônica da primeira carta de Taylor à sua avó: essa rotina para ele se traduz como um verdadeiro “inferno” sem razão, que ele se propõe a tentar entender de alguma forma.

Neste ponto do filme, também, ficam evidenciadas as redes de relações dentro da tropa: os grupos racialmente diferenciados, as disputas pelo favorecimento de grupos ou indivíduos em detrimento de outros (“It’s all politics, man”, repete um dos soldados negros

no filme), e revelam-se mais dois personagens centrais na narrativa: os dois sargentos do pelotão, os verdadeiros líderes da tropa, em oposição ao superior hierárquico formal, o tenente Wolfe, que não detém a autoridade real, é fraco, e como mais tarde se revela, irresponsável, conivente e manipulador.

Os dois líderes são combatentes experientes e habilidosos, mas se diferenciam em sua personalidade: o sargento Barnes (Tom Berenger) impõe-se pelo seu caráter frio e cruel para com os inimigos, sua resistência e sua impiedade para com os jovens recrutas, é grandemente admirado pelos veteranos. Já o sargento Elias (Willem Dafoe) destaca-se também por sua coragem e resistência, mas ainda pela sua correção e humanidade para com os subordinados – ele comanda o esquadrão do qual participa Taylor.

De 15' a 26'03" – Taylor participa de seu primeiro combate

Esta seqüência inicia com a partida de uma nova patrulha, visando emboscar tropas vietnamitas vistas circulando na região. A tropa parte, e as cenas da marcha ao lugar da emboscada, ao pôr do Sol, são marcadas pela canção “Oh, Susannah”, em *off*, como se fora cantada por um dos soldados em marcha.

A chegada ao lugar da tocaia inaugura mais uma carta de Taylor à avó; a narração acompanha cenas em que são mostrados os soldados e relata suas procedências locais e sociais dentro dos Estados Unidos, seus prováveis destinos posteriores e o que se dizia que faziam ali. Por fim, intitula-os “os soldados rasos”, aqueles “que podem agüentar tudo”.

O momento seguinte é marcado pelos momentos da tensão da espera do inimigo na selva escura e sob chuva. Taylor é designado para um turno de guarda, sendo posteriormente substituído por outro soldado (Junior). Junior acaba dormindo em seu turno e é Taylor, subitamente desperto, quem alerta para a aproximação dos soldados vietnamitas.

No combate que se segue, o primeiro dos dois novatos, Gardner é morto e Taylor é ferido de raspão. Junior acusa Taylor de ter dormido em seu turno, apoiado pelos companheiros veteranos. Taylor se defende acusando Junior do mesmo. O sargento Barnes o repreende assim como a Junior.

De 26'04" a 36'06" – Taylor é aceito por um dos grupos do pelotão

Esta seqüência é uma modificação da situação inicial, modificação essa gerada pelos acontecimentos da seqüência anterior. O ferimento de Taylor é seu “sinal da iniciação” no universo dos veteranos, fato que fica evidente aqui. Tratado seu ferimento, Taylor retorna à base e ao pelotão para “três dias de serviços leves”. “Convocado” para o serviço de limpeza das latrinas junto com dois veteranos, ele revela suas origens: fora universitário e, desapontado com a universidade, onde “acabaria por não aprender nada”, alistou-se como voluntário na infantaria.

Um dos veteranos, King, o leva para conhecer o “submundo” e um grupo do pelotão conhecido como os *heads*, notabilizados pelo consumo de drogas, em especial a maconha. Taylor, iniciado pela primeira vez no uso da droga, é aceito pelo grupo e passa a ser conhecido pelo apelido de seu primeiro nome, Chris. Entre os que fazem parte do grupo está o sargento Elias. O curioso nesta cena é que participam do grupo do submundo os soldados em sua maioria negros e de origem latina. O grupo de veteranos em sua maioria brancos diverte-se com a bebida e o jogo de cartas junto com o sargento Barnes.

Segunda Parte: A Crise Gerada pela Eclosão Violenta das Tensões

De 36'07" a 58:30" – O Pelotão vasculha uma aldeia vietnamita

Esta é uma seqüência das mais importantes no filme, pois representa a eclosão definitiva das tensões internas que dividem o grupo. Inicia-se com a partida de mais uma patrulha de reconhecimento, já no início de 1968, e Chris narra mais uma carta em que comenta o arrastar interminável, passo a passo, dia a dia, na rotina de avanço no terreno sem progressos visíveis, e de como isso estava afetando seu senso e julgamento.

Barnes encontra uma casamata inimiga camuflada na selva, e o pelotão passa a investigar o local, aparentemente abandonado. O sargento Elias encontra um túnel e entra para explorá-lo. As tensões aumentam quando um dos soldados, levantando um estojo contendo documentos do chão, aciona uma armadilha explosiva, morrendo e matando um outro companheiro. Com o local abandonado, o sargento Elias adverte o tenente da necessidade de soldados de engenharia para limpar o terreno de armadilhas. O tenente fala de investigar uma aldeia próxima para coletar informações sobre a presença de inimigos. Decide, ao final, dividir o grupo: o médico e quatro soldados do esquadrão de Elias ficariam no local, aguardando os engenheiros; o resto seguiria até a aldeia.

Um incidente explode as tensões: uma das sentinelas, o soldado Manny, desaparece. Logo o “mistério” é esclarecido: Manny é encontrado rio abaixo, morto e preso a uma árvore. O desejo de vingança toma conta de todos, incluindo Chris. Liderados por Barnes, segundo Chris naquele momento visto como um herói por todos, o grupo chega até a aldeia, típica da zona rural vietnamita, agora em busca de “justiça” para os soldados mortos.

Os soldados vasculham brutalmente a aldeia e encontram evidências da passagem de soldados ou guerrilheiros: armas, explosivos, suprimentos de arroz. Os soldados empurram os camponeses para o centro da aldeia. Barnes encontra um abrigo subterrâneo e lança granadas, matando parentes de uma mulher. Chris, vasculhando uma das casas, acaba

perdendo o controle e brutaliza um jovem com problemas mentais. Seu companheiro veterano, Bunny, executa o rapaz a coronhadas, alegando que este zombava deles, para choque da mãe do jovem.

O sargento Barnes decide interrogar o chefe da aldeia com a ajuda de um dos soldados intérpretes, Lerner, acusando-o de abrigar inimigos e dar apoio a estes na região. O chefe se defende, alegando que eles são obrigados a prestar serviços aos soldados vietnamitas, sob ameaça; Barnes lhe chama de mentiroso. De repente, a mulher do chefe sai em sua defesa, e fala sem parar, dificultando a tradução. Irritado, Barnes executa a mulher sumariamente, para choque de uns e satisfação de outros.

Na confusão que se segue, Barnes toma a pequena filha do chefe e aponta uma pistola para sua cabeça, ameaçando matá-la caso o chefe não confesse o esperado. Sem intervenção do tenente, que apenas assiste, cresce entre alguns soldados o clamor para eliminar todos os camponeses. Chris e outros sentem seu mal estar crescer e o desejo de que aquilo pare.

Subitamente, o sargento Elias chega com seu grupo na aldeia e intervém, detendo Barnes. Furioso, acaba agredindo o outro, e os dois entram em luta. Os sargentos são separados pelos seus respectivos correligionários e o tenente decide intervir, mandando que os soldados batessem em retirada da aldeia, não sem antes evacuá-la de seus habitantes e queimar tudo. Indagado por Elias porque não havia feito nada para deter Barnes, responde que não sabia do que o outro estava falando. A aldeia é queimada e os soldados retirados. Chris ainda intervém salvando uma menina de alguns soldados que a estupravam. “Vocês são animais”, diz. “Vocês não entendem, simplesmente não entendem”.

De 58'31" a 1: 26'15"- Os incidentes na aldeia dividem ainda mais o pelotão

Nesta seqüência, o pelotão aparece dividido em decorrência dos incidentes anteriores: um grupo apóia a ação de Barnes, e outro, que inclui Chris, apóia o sargento Elias, que abre um processo de investigação dos incidentes na aldeia junto ao comando da companhia. O tenente Wolfe adota uma posição não oficial de apoio a Barnes, contando com o arrolamento de testemunhas e provas que inocentassem Barnes das acusações para acobertar sua própria omissão.

Essas questões são, aparentemente, postas de lado com a necessidade do retorno do dividido pelotão à área da casamata encontrada, para investigar a movimentação de tropas vietnamitas. Os soldados são surpreendidos na selva pelos soldados adversários numa sangrenta emboscada. Chris se destaca como combatente, salvando dois companheiros, Lerner e Warren, da linha de fogo.

Um erro do tenente compromete ainda mais a situação: procurando decidir o que fazer, ele decide pedir fogo de artilharia para deter os vietnamitas, enquanto que Elias, baseado em experiência anterior, sugere uma manobra por trás das linhas inimigas, para impedir que estes ganhassem terreno e os cercassem usando uma rede de túneis.

Elias resolve cumprir seu plano por conta própria, o tenente prossegue com o seu e os tiros de artilharia acabam por atingir os soldados americanos. Barnes, furioso pelas perdas, repreende o tenente e ordena o recuo dos soldados sobreviventes. Elias embosca sozinho soldados vietnamitas na selva; Barnes procura por ele. Quando os dois se encontram, o sorriso de reconhecimento de Elias dá lugar ao espanto: Barnes o atinge com um tiro de fuzil, aparentemente matando-o. Sua morte causa desconfiança de Chris. Quando a tropa se retira via helicópteros, todos assistem surpresos ao surgimento de Elias

entre as árvores, fugindo dos soldados inimigos. Ele finalmente é morto sob as vistas dos seus companheiros.

Já na base, ele e os que apoiavam Elias conspiram contra Barnes, desconfiados deste ter tentado matar o primeiro ou tê-lo abandonado para morrer, quando Barnes os surpreende, desafiando-os a matá-lo. Chris tenta lutar e é quase morto pelo sargento que só se contém quando lembrado da possibilidade de ser preso pelo crime.

Terceira Parte: Solução da Crise

De 1: 26'15" até os créditos finais – A batalha final

No início desta seqüência, todos os soldados, com a iminência de um ataque vietnamita comentam seus maus pressentimentos com relação ao desenrolar dos acontecimentos.

King, um dos companheiros veteranos de Chris, que o iniciou no grupo do submundo – parte antes do combate se iniciar. Quando a noite chega, as tropas vietnamitas, superiores em número, atacam as unidades americanas e a luta destas passa a ser pela sobrevivência. As casamatas americanas não conseguem deter os adversários, e os soldados são obrigados a recuar. A única alternativa desesperada do comando é lançar um bombardeio aéreo com napalm sobre a selva, o que é feito à custa de muitas vidas dos próprios soldados americanos.

Chris é ferido, mas sobrevive à noite de combate; acaba encontrando Barnes, também ferido e, tomando um fuzil largado no chão, o mata antes da chegada das equipes de busca de sobreviventes. Na cena final, é carregado ao helicóptero numa maca, e enquanto voa, sua voz narra uma carta à avó, em que conclui o que afinal de contas significava aquela guerra para ele e para a América.

Seqüências Seleccionadas

Primeira Seqüência

13'46" – 14'07"

Panorâmica de um campo aberto, mostrando uma fileira de soldados em marcha. O céu está nublado e o sol na linha do topo das montanhas indica o anoitecer. Ao fundo, ouve-se o barulho de trovões. Em off, a voz de um dos soldados canta uma canção folclórica americana popular: "I came from Alabama/ with my banjo on my knee/And I'm going to Louisiana/ my true love for to see/ Oh, Susannah, don't you cry for me..."

14'08"- 14'16"

Câmera em ângulo normal, captando a passagem de alguns soldados. Pouca luminosidade, apenas destacando as silhuetas em contraste com o céu nublado, onde riscam relâmpagos. Mais uma vez, os trovões são ouvidos. Em off, o final da música é cantado: "...I've come from Alabama with my banjo on my knee..."

14'17" – 14'33"

Ângulo normal. Já é noite e cai uma chuva pesada na mata. Os soldados (aparecem quatro) chegam num local com um edifício abandonado. O som é o da chuva caindo.

14'34" – 14'49"

O soldado Chris Taylor está agachado entre as folhagens e se levanta, desenrolando um fio e andando para trás. Ele para em pé em determinado ponto e é puxado bruscamente para baixo por outro soldado. O som que se ouve é o da chuva forte. Inicia-se uma narração em voice-over, com a voz de Chris: "Primeiro mamãe e papai não quiseram que eu viesse para cá. Queriam que eu fosse como eles: respeitável, trabalhador, uma casinha,

uma família. Eles me deixavam louco com o seu maldito mundinho, vó. Você sabe como é mamãe...”

14’50” – 14’53”

Plano mostrando três soldados; um deles, o do meio, indica por gestos ao soldado à sua direita, para onde este devia vigiar. Chris, narração em off: “Acho que sempre fui protegido e especial, mas eu queria ser anônimo, como todo mundo...”

14’54” – 14’59”

A câmera ergue-se do chão, captando três soldados agachados na mata. Um deles, à esquerda, examina a arma, o do meio observa à frente, o da direita cochila apoiado na arma. O som é o da chuva e inicia-se uma música de fundo em cordas clássicas. Voz de Chris: “... fazer minha parte pelo meu país, como meu avô na Primeira Guerra e papai na Segunda”.

15’00” – 15’03”

Plano americano, mostrando Chris sentado, olhando à frente, expressão alerta e preocupada. Som da música e da chuva. Voz de Chris: “Bem, aqui estou, anônimo, com caras com quem ninguém realmente se importa...”

15’04” – 15’05”

Plano mostrando um soldado, negro, cochilando. Chris: “A maioria deles vêm de baixo...”

15’06” – 15’08”

Outro soldado, sentado na chuva, limpa a baioneta. Voz de Chris: “... de pequenas cidades de que nunca ouvimos falar...”

15’09” – 15’11”

Outro soldado negro, deitado, penteando o cabelo. Voz de Chris: “... Polaski, Tennessee, Brandon, Mississippi...”

15'12" – 15'14"

Mais um soldado aferrado entre as folhagens, vigilante. Voz de Chris: "... Pork Bend, Utah, Wanpoon, Pennsilvania..."

15'15" – 15'17"

Outro soldado, sentado nas sombras entre árvores. Voz de Chris: "...com apenas dois anos de 'high school'..."

15'18" – 15'20"

Um soldado, de costas para a câmera, vasculha a mata. Chris: "... com sorte, alguns deles quando voltarem conseguirão um emprego numa fábrica. A maioria não conseguirá nada".

15'21" – 15'26"

Mais um soldado, ajeitando seu equipamento. Voz de Chris: "São pobres e desprezados, mas lutam pela sociedade e sua liberdade..."

15'27" – 15'30"

Um soldado entre as folhagens com a arma em riste, aparentando cansaço. Voz de Chris: "Eles estão no fundo do poço, e sabem disso".

15'31" – 15'35"

Um soldado ajeita um capuz na cabeça para proteger-se da chuva, junto com o capacete. Chris: "E é por isso que eles são chamados de soldados rasos, porque podem agüentar qualquer coisa..."

15'36" – 15'39"

O soldado novato, Gardner, aparece sentado, olhando assustado para os lados. Voz de Chris: "São os melhores que já vi, vó, de coração e alma".

Mais adiante, em 16'20" – 16'42"

A câmera eleva-se do chão e foca Chris Taylor, em plano americano, olhando à frente, pensativo e preocupado. A chuva ainda cai forte. O som é da chuva e da música. Voz de Taylor: “Talvez eu finalmente tenha encontrado respostas para o que me vem à mente. Talvez aqui eu possa começar de novo e ser algo de que me orgulhe e não um ser humano falso. Talvez possa ver algo que ainda vi, aprender algo que não aprendi. Sinto sua falta; diga à mamãe que também sinto falta dela. Amor, Chris.”

Segunda Seqüência

Ela acontece após os incidentes na aldeia, em que Barnes é interrompido por Elias quando ameaçava assassinar os aldeões. Elias abre um processo junto ao comando para apurar os fatos e condenar Barnes.

57’59” – 58’13”

Câmera em plongée passando para ângulo normal, acompanhando o movimento de Barnes e Wolfe da direita para a esquerda. Os dois caminham e conversam ao mesmo tempo. Estão numa base militar. Ao seu redor, outros soldados transitam. Ao final, os dois se separam, Barnes segue para falar com dois outros (Bunny e O’Neil), o tenente fica para trás. Diálogo entre Wolfe e Barnes:

Wolfe – “Não se preocupe, sargento, Elias não vai conseguir provar nada. Ele é um criador de problemas, mas não pode...”

Barnes (interrompendo Wolfe) – “Ele se julga superior, como os malditos políticos em Washington que querem lutar esta guerra e se preservar ao mesmo tempo. Não há necessidade nem tempo para julgamento!”

Terceira Sequência

58'50" – 58'54"

A câmera enfoca um céu noturno estrelado que aparece entre as silhuetas de árvores e folhagens. O som é de animais noturnos e das vozes de Chris e Elias conversando. Diálogo entre Chris e Elias:

Chris – “É uma bela noite.”

Elias – “Adoro este lugar à noite.”

58'55" – 59'00"

A câmera capta Chris e Elias sentados lado a lado, recostados numa árvore, olhando para o alto. Elias olha para Chris ao final. Elias, dirigindo-se a Chris: “As estrelas... não há certo ou errado nelas...”

59'01" – 59'11"

A câmera corta para o rosto de Chris, que emerge do escuro olhando para o alto. Depois este se vira em direção a Elias. Ouve-se a voz de Elias: “...simplesmente estão lá.”

Chris responde: “É uma bela maneira de colocar as coisas. [Pausa] Barnes quer f... com você, não?”

59'12" – 59'40"

Corta para o rosto de Elias destacado na escuridão. Elias responde [olhos baixos]: “Barnes acredita no que está fazendo.”

Voz de Chris: “E você? Acredita?”

Elias [olha para a direção de Chris]: “Em 65, sim... Agora [olha para o céu]... não. O que aconteceu hoje foi só o começo. Vamos perder esta guerra.”

59'41" – 59'45"

Corta para Chris, que olha na direção de Elias, ajeita a arma. Chris: "O quê, você realmente acredita nisso? Nós?"

59'46" – 59'50"

Corta para Elias, ainda olhando o céu. Elias: "Nós temos chutado o traseiro de outros povos por tanto tempo que parece que é nossa vez de sermos chutados."

Quarta Seqüência

1:00'00" – 1:00'03"

Câmera do alto, captando uma coluna de soldados atravessando um rio num vale com mata. Chove forte. O som é da chuva e ouve-se ao fundo a música Adagio for Strings. A voz de Taylor narra em off: "Dia após dia, luto para manter..."

1:00'04" – 1:00'18"

Corta para Chris, caminhando sob a chuva com o fuzil ao ombro, enquanto atravessa o rio. A câmera movimenta-se de Chris para a direita, captando outros soldados, e eleva-se, mostrando uma coluna de soldados subindo até o topo de um barranco, onde se vê um edifício abandonado e em ruínas. Voz de Chris: "... não só minha força, mas minha sanidade. Está tudo obscuro, não tenho energia para escrever. Já não sei mais o que é certo ou errado. O moral está baixo. Há uma guerra civil no pelotão. Metade dos rapazes apóia Elias, a outra metade Barnes..."

1:00'19" – 1:00'27"

A câmera corta para o topo do barranco, captando a chegada de outros soldados, que emergem entre as ruínas do prédio. Voz de Chris: "Há muita suspeita e ódio. Não consigo acreditar que estamos lutando uns contra os outros, ao invés de lutar contra eles..."

Quinta Seqüência

Esta seqüência ocorre após o incidente do ataque vietnamita na selva, em que Barnes alveja Elias e o deixa para morrer. De volta à base, os aliados de Elias, Chris entre eles, discutem a culpa de Barnes na morte do outro e a possibilidade de vingança, quando são surpreendidos pelo sargento.

1:19'30" – 1:19'36"

Câmera em plano americano mostra Barnes. Ele fala e dá um gole numa garrafa de whisky. Barnes: "Eu sou a realidade!"

1:19'37" – 1:20'17"

Câmera em Barnes, que prossegue falando, enquanto caminha encarando os outros. A câmera acompanha seu movimento até que ele para, apóia-se sobre os cotovelos numa caixa. A cabeça pende sobre as mãos e a garrafa. Barnes: "É assim que as coisas são, e assim serão. [Pausa] Elias só falava m..., Elias era um 'cruzado'. Eu não me oponho aos que fazem o que lhes dizem, porque quando alguém não faz, a máquina quebra. E quando a máquina quebra, nós quebramos! E eu não vou permitir isso de nenhum de vocês. De ninguém!"

Sexta Seqüência

1:26'05" – 1:26'10"

A câmera capta Chris e King sentados, conversando e fumando maconha. Estão na selva.

A câmera mostra Chris visto do lado de King. Diálogo entre os dois:

Chris: "King, já caiu numa situação errada de onde não pudesse sair?"

King: "Existe uma saída para tudo..."

1:26'11" – 1:26'22"

A câmera muda o ângulo captando King de lugar ao lado de Chris. King abaixa-se e apanha uma lata com uma refeição. King: "... mantenha-se firme e alerta, que o mundo mudará. [Pausa, encara Chris] Quantos dias ainda lhe restam?"

Chris: "Não, não sou só eu..."

1:26'23" – 1:26'37"

A câmera capta Chris em close-up. Chris: "é como a coisa toda funciona. Pessoas como Elias são mortas, e pessoas como Barnes continuam ditando as regras e fazendo o que querem. E o que nós fazemos? Sentamos no meio e não fazemos nada para limpar esta m..., King."

Sétima Sequência

Esta sequência encerra o filme. Após o ataque final, Chris, ferido, é levado de helicóptero do campo de batalha.

1:49'10" – 1:49'13"

Chris, sentado no helicóptero, captado em close-up. O som é das hélices da aeronave e da música tema. Sua voz narra em off: "Eu penso agora, olhando para trás..."

1:49'14" – 1:49'21"

Panorâmica do campo de batalha empoeirado visto do helicóptero, onde se vê muitos corpos. Idem som e voz. Chris: "... que nós não combatemos o inimigo, mas a nós mesmos, e o inimigo estava em nós."

1:49'22" – 1:49'30"

A câmera corta para Chris, sentado no helicóptero, chorando. Voz de Chris: "Agora a guerra acabou para mim, mas sempre estarei lá, pelo resto dos meus dias."

1:49'31" – 1:49'35"

Travelling do ponto de vista do helicóptero, mostrando a selva fechada em baixo. Voz de Chris: "E tenho certeza de que Elias estará lá, lutando com Barnes pelo que Rhah chamava de 'a posse de minha alma'."

1:49'36" – 1:49'47"

Corta para Chris no helicóptero, expressão de alívio. Voz de Chris: "Às vezes eu me sentia como se fosse o filho daqueles dois pais. Apesar disso eu acho..."

1:49'48" – 1:49'58"

Panorâmica, vista do helicóptero da selva e das montanhas abaixo. Voz de Chris: "que nós que escapamos temos a obrigação de ensinar aos outros o que sabemos e tentar, com o que resta de nossas vidas,..."

1:49'59" – 1:50'10"

A câmera foca Chris em close-up, quando a luminosidade do sol vai tomando toda a tela, fechando a cena. Voz de Chris: "... buscar um bem, um sentido para esta vida."