

**UNIVERSIDADE ANHEMBI MORUMBI**

**RODRIGO IGNACIO PIRES LIMA**

**O GÊNERO DE GUERRA:  
Um Estudo sobre a Representação da Guerra  
do Golfo no Cinema Americano**

**SÃO PAULO  
2009**

# **Livros Grátis**

<http://www.livrosgratis.com.br>

Milhares de livros grátis para download.

**RODRIGO IGNACIO PIRES LIMA**

**O GÊNERO DE GUERRA:  
Um Estudo sobre a Representação da Guerra  
do Golfo no Cinema Americano**

Dissertação de Mestrado apresentada à Banca Examinadora, como exigência para a obtenção do título de Mestre do Programa de Mestrado em Comunicação, área de concentração em Comunicação Contemporânea da Universidade Anhembi Morumbi, sob a orientação da Profa. Dra. Sheila Schvarzman

**SÃO PAULO  
2009**

L71 Lima, Rodrigo Ignácio Pires Lima

O gênero de guerra: um estudo sobre a representação da Guerra do Golfo no cinema americano / Rodrigo Ignácio Pires Lima – 2009. 67f.; 30 cm.

Orientadora: Sheila Schvarzman.

Dissertação (Mestrado em Comunicação) – Universidade Anhembi Morumbi, São Paulo, 2009.

Bibliografia: f.60-65.

1. Comunicação. 2. Gênero de Guerra. 2. Guerra do Golfo. 3. Cinema. 4. Hollywood. I. Título.

CDD 302.2

**RODRIGO IGNACIO PIRES LIMA**

**O GÊNERO DE GUERRA:  
Um Estudo sobre a Representação da Guerra  
do Golfo no Cinema Americano**

Dissertação de Mestrado apresentada à Banca Examinadora, como exigência para a obtenção do título de Mestre do Programa de Mestrado em Comunicação, área de concentração em Comunicação Contemporânea da Universidade Anhembi Morumbi, sob a orientação da Profa. Dra. Sheila Schvarzman

Aprovado em 02/04/2009

---

Profa. Dra. Sheila Schvarzman

---

Prof. Dr. Mauro Alejandro Baptista

---

Prof. Dr. Francisco Cabral Alambert Jr.

## **AGRADECIMENTOS**

Pela conclusão desse trabalho gostaria de agradecer a todos que direta ou indiretamente colaboraram com a realização desse projeto.

A Deus por me dar saúde, força e determinação para concluir essa pesquisa.

À minha orientadora, professora Sheila Schvarzman pela dedicação, paciência, apoio e suporte constante na orientação dessa dissertação, sem seu auxílio esse trabalho não tomaria forma.

À professora coordenadora do curso de mestrado Bernadette Lyra por acreditar no meu projeto e me oferecer uma possibilidade de realização de um objetivo acadêmico tão esperado.

Aos professores Luis Antônio Vadico, Maria Ignês Carlos Magno e Rogério Ferraraz, por me auxiliarem na construção desse trabalho.

Ao colega Marcos Aleksander Brandão por sua gentileza e disponibilidade constante em ajudar.

Ao Capitão da Reserva do Exército dos Estados Unidos da América, Sr. Dale Dye, por sua preciosa colaboração nesse trabalho.

À Marcela de Andrade Silva, pela paciência e compreensão nos momentos de ausência. Obrigado pela ajuda, seu apoio me fortaleceu sempre, quando eu mais precisava. Você foi muito importante para mais essa realização.

Aos meus pais pelo incentivo e investimento feitos em mim até hoje. Não há maneira de retribuir á altura. Compartilho essa conquista com vocês, muito obrigado por tudo. Essa vitória foi selada com o carinho, respeito e dedicação que sempre me proporcionaram.

*“In war, truth is the first casualty”*  
Aeschylus

## RESUMO

O projeto tratará da integração entre espetáculo e platéia gerada por filmes de guerra. Deve-se analisar o contexto social sob o qual eles foram concebidos e traçar relações entre o real e o fictício, assim como identificar os interesses militares e estratégicos que movimentam a concepção desse gênero. Baseado principalmente nos conflitos contemporâneos do Golfo Pérsico e no estudo do gênero de guerra, este estudo busca comparar os filmes atuais e os concebidos durante as décadas de 40, 50 e 60, época áurea do gênero. Nesse contexto, há também o objetivo de estudar as tendências desse magnífico gênero e o desenvolvimento gradual dos arquétipos que a ele identificamos. A importância do cinema na divulgação de valores e ideais às populações que foram alvo de campanhas de incentivo e apoio aos conflitos também será ressaltada. E o mais importante: apresentar como o cinema lida com o processo bélico, quais são as imagens, sons e interpretações utilizadas para definir um fenômeno tão contemporâneo. Como o cinema retrata com imagens e sons o soldado, o inimigo, e o horror da guerra em películas que têm por objetivo enviar em cento e vinte minutos, uma mensagem de fatos que levaram, às vezes, décadas para serem gerados.

**Palavras-chave:** Gênero, Guerra, Hollywood, Iraque, Cinema, Vietnã, Soldado Anônimo, Guerra do Golfo.

## **ABSTRACT**

The project intends to discuss the integration between spectacle and audience that war movies usually generates. To analyse the social context under they were conceived and to link the real with the fiction, as well as identify the military and strategic interests that movies the conception of this genre. Based mainly at the contemporaneous conflicts at the Persian Gulf and at the war genre study, the Idea is to compare these nowadays films with their relatives during the golden age of the genre at the 40's 50's and 60's. Under this context, the objective is to study the tendencies of this superb genre and its gradual development of its archetypes that we allegedly give to them. The importance of the movies at the spreading of values and ideals to the people, that were target of campaigns of incentive and support for years, would be highlighted as well. And the most important: to show how the movies present the war process, what are the images, sound and interpretations used to define such a contemporary phenomenon. How movies portrait with images and sounds the soldier, the enemy, the horror that a war usually causes at films which have the objective to send a message in one hundred and twenty minutes of facts, that perhaps took decades to be generated.

**Keywords:** Genre, War, Hollywood, Iraq, Movies, Vietnam, Jarhead, Gulf War.

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO</b> .....	04
<b>CAPÍTULO 1: O GÊNERO DE GUERRA</b> .....	06
<b>CAPÍTULO 2: A GUERRA DO IRAQUE NO CINEMA</b> .....	24
<b>CAPÍTULO 3: JARHEAD: DESVENDANDO O SOLDADO ANÔNIMO</b> .....	34
<b>CONCLUSÃO</b> .....	50
<b>REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS</b> .....	53
<b>ANEXOS</b> .....	58

## INTRODUÇÃO

Esta pesquisa visa estudar um gênero particularmente importante no cinema, que é o gênero de guerra. Através da escolha de algumas obras, apresentar como o cinema reconstrói e lida com o processo bélico, quais são as imagens, sons e interpretações utilizadas para definir um fenômeno tão contemporâneo, como o cinema retrata com imagens e sons o soldado, o inimigo, e o horror da guerra em películas que tem por objetivo enviar, em cento e vinte minutos, uma mensagem de fatos que levaram, às vezes, décadas para serem gerados.

Filmes de guerra sempre têm algo a nos dizer, exatamente porque materializam um estado de convivência próxima ao do que aquele soldado que atira desesperadamente atrás de um abrigo em chamas está inserido naquela obra. Nos alarmam. Nos fazem refletir sobre injustiça, desigualdade, solidariedade, amizade, enfim. Se isentos de propaganda política, são retratos palpáveis de nossas próprias falhas, de nossa falta de compreensão, de nossa brutalidade.

Como esse estudo tem o objetivo de mostrar que os melhores filmes são os que retratam cruamente a falta de justificativa para o conflito, a nulidade de sentimento, a falta de propósito lógico para toda aquela destruição. O foco central será feito nos filmes sobre a contemporânea Guerra do Golfo e todas as suas outras vertentes, a guerra no deserto que já possui sua própria caracterização, seus personagens, seu mote principal. A análise de alguns filmes e seus paralelos em produções anteriores e a uma análise mais aprofundada do filme “*Soldado Anônimo*” de Sam Mendes.

O escopo do trabalho está em definir o porquê da atração do gênero, referenciar obras e acontecimentos, autor com personagem, enfim analisar o significado que o cinema representa na construção de nossa sociedade atual, através dos filmes de guerra que invadiram e tomaram de assalto o interesse das platéias.

A estruturação da atividade cinematográfica a partir dos gêneros no cinema teve fundamental importância na sua consolidação e longevidade. Principalmente nos momentos de estruturação de Hollywood, em que a produção de filmes em massa, sugeria que os produtores tivessem algum tipo de conectividade com o público de modo a torná-lo cativo e ávido por novo material. O gênero foi, portanto, a forma encontrada pelos produtores de, assim como na literatura, estabelecer padrões para as suas obras. Para que esse interesse tivesse um fio condutor, surgem os gêneros cinematográficos no intuito de proporcionar segurança ao espectador na hora de escolher uma obra a partir de suas características narrativas, dramáticas, de atuação, etc.

Como observa Jameson a partir da literatura e em sua extensão para o cinema em geral.

“O ‘público’ atomizado e em série da cultura de massa quer ver a mesma coisa vezes e vezes a fio, daí a urgência da estrutura de gênero e do signo genérico: se o leitor duvida disso, basta pensar em sua própria consternação ao descobrir que a brochura que selecionou da prateleira de mistério revela-se uma história de amor ou um romance de ficção científica; pense na exasperação das pessoas perto de você na fila, que compraram seus ingressos imaginando que veriam um filme de ação ou um suspense político, em vez do filme de horror ou de ocultismo em exibição.” (JAMESON, 1995, 19)

Assim, Barry Keith Grant, define o gênero cinematográfico como filmes com características comerciais que através da repetição e variação conta histórias familiares com características de situações conhecidas<sup>1</sup> (GRANT, 2007, 15).

---

<sup>1</sup> Traduzido pelo autor. No original: (...) genre movies are those commercial feature films which, through repetition and variation, tell familiar stories with familiar characters in familiar situations.

Desse modo, o gênero permite que o espectador, familiarizado com algum tipo de situação, possa escolher o tipo de filme que pretende assistir. Mais do que isso, permite que de acordo com o estado de espírito daquele dia em específico, decida se prefere um suspense, uma comédia romântica ou um filme épico. O modo como o filme é estruturado, o tipo de reação desejada da platéia, o perfil do público, os atores, a música, tudo, enfim, gira em torno desse formato que o cineasta se utiliza para moldar sua obra. Para afirmarmos que determinado filme pertence a determinado gênero, pressupõe-se que tenhamos um conhecimento total desse tipo de filme, o que não podemos afirmar na maioria dos casos, portanto a idéia é que ao agruparmos os filmes em gêneros eles notoriamente compartilharão de alguma característica marcante que os possibilite esse rótulo.

Paralelo a essa capacidade de compartilhar atributos, o gênero pode também ser caracterizado por sua intenção, na qual os filmes podem não possuir a totalidade de elementos que o identificam com determinado gênero, porém têm a intenção implícita de provocar o mesmo tipo de reação na platéia, o que é o caso de muitos filmes de horror que se apropriam de subsídios de outros gêneros a fim de criar uma história que tenha por objetivo final aterrorizar o espectador, conforme constata Andrew Tudor.

“(...) Jim Kitses tries to isolate characteristics in this way by defining genre in terms of such attributes: "(...) a varied and flexible structure, a thematically fertile and ambiguous world of historical material shot through with archetypal elements which are themselves ever in flux". But other usages, such as "horror" films, might also mean films displaying certain themes, actions, and so on, or, just as often, films that have in common the intention to horrify. Instead of defining the genre by attributes it is defined by intentions.” (TUDOR, 2007, 4)

A história do gênero cinematográfico, portanto, nos remete aos primeiros filmes exibidos ainda no começo do século, como embriões do que viriam a ser os gêneros que conhecemos atualmente. Filmes como *The Broadway Melody* (BEAUMONT, Harry. 1929) e *The Great Train Robbery* (PORTER, Edwin. 1903) são considerados os protótipos dos filmes musicais e de *western* respectivamente. Em 1905 o catálogo de filmes da companhia Kleine Optical já listava suas obras inseridas nos seguintes grupos (NEALE, 1990: 169):

- I. *Story* (Drama)
  - a. *Historical* (Histórico)
  - b. *Dramatic* (Dramático)
  - c. *Narrative* (Narrativo)
- II. *Comic* (Cômico)
- III. *Mysterious* (Misterioso)
- IV. *Scenic* (Cênico)
- V. *Personalities* (Personalidades)

Durante sua evolução os gêneros passaram por diversas transformações, mesclas e mutações a fim de se adaptar a expectativa do público no momento em que foram concebidos, porém sempre mantiveram sua estrutura básica, conforme afirma Robert Warshow: “Diversificação é absolutamente necessária para manter o tipo de se tornar-se estéril. Não queremos ver o mesmo filme repetidas vezes, só a mesma forma”<sup>2</sup> (WARSHOW, 1974, 147).

---

<sup>2</sup> Traduzido pelo autor. No original: variation is absolutely necessary to keep the type from becoming sterile: we do not want to see the same movie over and over again, only the same form”

O filme de guerra, assim como os demais gêneros, formou-se dessa mistura de vários formatos e contou a história dos conflitos e da intolerância humana, desde o início do século vinte até os dias de hoje.

### **O gênero de guerra**

Com base nessas premissas, podemos voltar ao nosso principal objeto de estudo que é o gênero de guerra. Surgido ainda no início do cinema, o gênero acompanhou sua evolução até os dias de hoje com algumas transformações, porém mantendo intacta a sua essência: levar o espectador a vivenciar um dos processos mais característicos e brutais da sociedade humana. A estrutura do gênero permanece; cenas de batalha e o cotidiano das tropas, entrelaçados com o impacto proporcionado na sociedade civil, o flagelo da guerra como pano de fundo para o desenvolvimento de uma história.

No início era quase documental. Cinegrafistas, principalmente da Companhia de Edison, viajavam o mundo e filmavam cenas de batalhas reais ou encenadas em determinada localidade no início do século. Tratava-se de filmes curtos, às vezes com alguns segundos de duração, que retratavam os soldados em seu cotidiano; escoltando prisioneiros de guerra, capturando trincheiras, etc. Muito desse material tratava-se de reencenações das batalhas, levavam o espectador a um cenário longínquo, alheio a sua realidade. Nesse período, a guerra hispano-americana e a guerra dos Bôeres se tornaram importante material que era veiculado pelo cinema nos Estados Unidos para um público ávido por informações. Em seu momento inicial o cinema tinha como um de seus papéis principais a idéia de trazer o novo, situações diferentes ao cotidiano das

peças comuns, e a guerra, sem dúvida, era um generoso fornecedor desse tipo de situação. Nesse contexto, não só o novo faltava como a própria imagem dos acontecimentos, daí, por exemplo, o público aceitar as reencenações sem questioná-las uma vez que estas cumpriam o papel de dar a ver os fatos. Exemplo interessante sobre esse processo é o filme *Battle of Manila Bay* de J. Stuart Blackton de 1898. O filme re-encenava de maneira extremamente precária, a batalha naval acontecida durante a guerra hispano-americana. Durante o filme, duas miniaturas de navios de guerra feitos de papelão e colocados em uma banheira tradicional se confrontavam em um entrave homérico. A fumaça das explosões e dos disparos? Era fornecida pelo cigarro do próprio cineasta.

Desde o seu nascimento, portanto, podemos afirmar que o gênero manteve-se focado em acontecimentos reais, retratando conflitos que efetivamente ocorreram ao redor do globo. Nas décadas de 40 e 50, a necessidade do esforço de guerra, prática que coordena uma mobilização pública e política com o objetivo de apoiar uma força militar em tempos de guerra, propiciou o fortalecimento de um formato conhecido como *NewsReel*, que eram os chamados Cinejornais que durante a guerra ficaram responsáveis pela dramatização de acontecimentos em conflitos reais. Nesta época, o formato se tornou muito popular nos Estados Unidos. Em algumas salas de cinema eram exibidas imagens da Segunda Guerra Mundial, nas quais era possível assistir cenas reais de combates, misturadas a algumas encenações, para que o espectador americano pudesse ter uma idéia de como as tropas prosperavam na Europa. Obviamente como eram, na maioria das vezes, financiados ou autorizados pelo governo, estavam carregados de ideais políticos e tinham uma preocupação clara de

não mostrar as agruras dos soldados em solo estrangeiro, porém guardadas as devidas proporções, esse formato *NewsReel*, que se tornaria obsoleto com as coberturas ao vivo pelos telejornais atuais, seria um dos precursores do cinema de guerra que seria feito nas décadas subsequentes. Filmes como *A Ponte do Rio Kwai* (LEAN, David. 1957), *O Mais Longo dos Dias* (ANNAKIN, Ken. 1962) e *Uma Ponte Longe Demais* (ATTENBOROUGH, Richard. 1977), tratam-se de encenações de operações militares ocorridas com sucesso na Segunda Guerra Mundial, basicamente a apropriação do formato “jornalístico” pelo cinema *hollywoodiano*, a preocupação com a precisão histórica e o enredo quase investigativo, no sentido de mostrar situações, cenários, nomes, material bélico, entre outros, se aproximava muito do padrão informativo dos *NewsReel's*. Essas reencenações tentavam passar ao espectador o que realmente havia acontecido - ou ao menos imagina-se ter acontecido - ao que efetivamente valia a pena ser mostrado, obviamente que algumas passagens poderiam ser substituídas ou mesmo suprimidas.

Aliás, filmes que retratam a Segunda Guerra Mundial, continuam sendo produzidos até hoje, mais de sessenta anos após o término deste terrível fato histórico, afinal foi um embate de muitas histórias e temas extremamente relevantes para o cinema. Segundo Dale Dye, talvez o mais requisitado conselheiro militar de Hollywood, tratou-se da última guerra em que sabíamos quem eram os mocinhos e quais eram os bandidos. Fato é que filmes que retratassem guerras fictícias, entre países fictícios, nunca caíram definitivamente nas graças do público, mesmo porque falta o apelo que a maioria dos filmes de guerra se apóia, que é o de conscientizar o telespectador de que toda aquela crueldade realmente existe ou existiu, de que pessoas reais realmente

lutaram e morreram naquelas condições. Filmes de guerra, assim como outros gêneros, partilham de uma necessidade de verossimilhança para obter a aprovação do espectador.

(...)Certos gêneros apelam mais direta e consistentemente para uma verossimilhança cultural. Filmes de gâster, guerra e thrillers policiais, normalmente destacam esse apelo dramatizando e cotando elementos autênticos como: discursos, artefatos e texto: mapas, jornais e memórias<sup>3</sup>. (NEALE, 1990, 162)

De um modo geral, os filmes de guerra tentam aproximar o espectador comum de uma situação em que dificilmente se encontrariam, e se essa situação não for baseada na realidade, acaba perdendo a magnitude que deveria lhe ser atribuída.

Eles são, mais ou menos, educacionais, no sentido de informar uma platéia ignorante (inocente?) sobre a crueldade da guerra, uma experiência que deixou os participantes silenciosos, porém que pode ser contada pelos filmes. Kevin Bowen, um veterano, consolida essa idéia em sua crítica sobre *Platoon*: 'O peso emocional esmagador do filme, faz uma tentativa de diminuir a distância entre o veterano e o não veterano, por um período de tempo'<sup>4</sup> (HAMMOND, 2006, 66).

Já na década de 60 e 70, com a guerra do Vietnã, o gênero teve um pequeno enfraquecimento. A aversão a guerra que se desenrolava no Sudeste Asiático, liderada por movimentos pacifistas principalmente formados por jovens nos Estados Unidos, fez com que filmes sobre a guerra perdessem seu prestígio, mesmo porque os jovens

---

<sup>3</sup> Traduzido pelo autor. No original: (...) Certain genres appeal more directly and consistently to cultural verisimilitude. Gangster films, war films, and police procedural thrillers, certainly, often mark that appeal by drawing on and quoting "authentic" (and authenticating) discourses, artifacts, and texts: maps, newspaper headlines, memoirs, archival documents, and so on. (NEALE, 1990, 162)

<sup>4</sup> Traduzido pelo autor. No original: They are, more or less, educational, intended to inform an ignorant (innocent?) audience about the crucible of war, an experience that has rendered the participants silent, but which is 'spoken' on their behalf by the films. Kevin Bowen, a veteran, encapsulates this in his summation of *Platoon*: 'The crushing emotional weight of the film attempts to diminish the distance between the veteran and the non-veteran for a time. (HAMMOND, 2006, 66)

representam um dos principais públicos-alvo desse tipo de cinema. Nesse período, vale destacar *Os Boinas Verdes* (KELLOG, Ray. 1968) protagonizado por John Wayne, que se destacou pela interpretação de papéis notáveis e heróicos, pois foi a primeira grande produção a abordar o tema da guerra do Vietnã, o interessante é a notória semelhança do filme com os *westerns*, outro gênero americano extremamente difundido. Este título mostrou-se bem diferente de outras obras que se seguiram, como *Pecados de Guerra* (DE PALMA, Brian. 1989) e *Nascido em Quatro de Julho* (STONE, Oliver. 1989), pois ainda retratava os soldados americanos como os bondosos heróis da Segunda Guerra Mundial em um cenário que pouco lembrava a onipresente selva vietnamita dos filmes posteriores. Essa caracterização dos personagens, também é peça importante na construção do gênero de guerra e será discutida mais adiante.

Durante a Guerra Fria (1945-1991), os títulos sobre espionagem e a guerra contra o comunismo tomaram as telas do cinema. Títulos como “*Top Gun*” (SCOTT, Tony. 1986) e “*Caçada ao Outubro Vermelho*” (McTIERNAN, John. 1990) introduziram uma nova forma de representar a guerra, a ideologia como protagonista e, em alguns casos, a omissão da identidade dos inimigos. Precauções válidas para uma época em que o apertar de um botão poderia reduzir um país a um cogumelo de destruição. Aliás, neste período a ameaça nuclear era quase mais comum do que as pistolas e metralhadoras, basta assistir “*O Dia Seguinte*” (MEYER, Nicholas, 1983).

Então a primeira característica de um filme de guerra seria o apoio em acontecimentos reais. O gênero foi muitas vezes utilizado para influenciar a opinião pública em relação a algum conflito, além disto filmes contrários á guerra também se tornaram sucessos de bilheteria e crítica. Mas o que tornou esse gênero perene durante

todo esse tempo? Uma das respostas seria que este tipo de filme está intrinsecamente ligado á cultura “guerreira” americana, que se baseia no chamado Destino Manifesto americano.

Os americanos - um povo formado de fugitivos em um novo continente em busca de liberdade de crença, de terras para cultivar em situação de igualdade desde que fazendo a terra produtiva (excetuando-se as terras escravistas do Sul), defensores do novo mundo contra a “velha Europa” - viam-se como a encarnação de um novo espírito de liberdade e justiça.

Desde o século XIX a explicação dos norte-americanos para seu ‘sucesso’ diante dos seus vizinhos da América Hispânica e portuguesa, foi clara: havia um ‘Destino Manifesto’, uma vocação dada por Deus a eles, um caminho claro de êxito em função de serem um ‘povo escolhido’. (KARNAL, 2008, 25).

Com base nessa percepção o povo americano teria para si o dever de pacificar e instalar suas idéias de democracia e liberdade em todo o mundo, não importando se os que estivessem prestes a receber esse tipo de doutrina concordassem ou não. Caberia aos Estados Unidos convencer aos povos “menos capazes” de que o *american way of life* sempre fora o ideal e a propaganda feita principalmente nos tempos de guerra, foi decisiva para a consolidação destas idéias.

Com relação ao fascínio pelo filmes sobre a Segunda Guerra Mundial, vale destacar suas origens na sociedade americana:

“(...) é comumente vista nos Estados Unidos como uma boa guerra do povo contra o fascismo. Certamente, a propaganda utilizada pelo governo fez uso extenso da corajosa luta pela liberdade contra os horrores do nazismo e do militarismo japonês. Mas é preciso separar os motivos dos governos das Forças Aliadas (principalmente, a Inglaterra, a União Soviética e os Estados Unidos), o conduto da guerra e suas conseqüências, do genuíno ódio pelo fascismo que milhões de americanos demonstraram.” (PURDY, 2008, 217)

A indústria cinematográfica, numa tentativa de atingir um número expressivo de público para seu produto, lança mão de algumas estratégias em virtude da pressão exercida sobre os produtores para o sucesso da obra. Uma destas estratégias segundo Rick Altman é o mix de diversos gêneros em determinado filme. Segundo ele, alguns estudos sugerem que Hollywood, preocupada com a bilheteria, prefere efetivamente a confecção desses títulos “montados” com diversos gêneros á idéia da pureza clássica com a qual eles deveriam ser originalmente concebidos. Em seu livro *Film/Genre*, Rick Altman contextualiza o que ele denomina “The genre-mixing game” com um exemplo de um filme que interpela diversas situações de uma série de gêneros diversos, porém todos contidos no mesmo filme (ALTMAN, 2006 130p).

E é realmente interessante pensar nos filmes de guerra como esse “Frankenstein” cinematográfico que se apropria de elementos chaves de outros gêneros para se formar como único. Pode-se citar como exemplo o que se vê na definição de gênero de Andrew Tudor, que também se preocupa com a intenção do filme, e não apenas com sua ambientação, personagens e situações. O gênero de guerra captura alguns elementos intrínsecos de outros títulos para proporcionar ao espectador reações similares. Com base nessa idéia, Thomas Elsaesser traça um paralelo muito

interessante entre os filmes de guerra com o gênero de horror, nesse caso em específico, da guerra do Vietnã.

“(…) A floresta passa a ser a epítome do horrível, não porquê os relutantes soldados conscritos encaram um determinado e implacável inimigo. Em vez disso, é porque o filme resgata o horror primitivo do ‘monstro do pântano’ – difícil de ser avistado, porém quando escutado, a ação efetiva é tomada tarde demais – que é retratado ta bem nas expressões corporais de perigo estampadas nos rostos dos Vietcongs”<sup>5</sup> (ELSAESSER, 1998).

Desta forma, a ação do personagem de um filme de guerra se torna hipoteticamente válida, mesmo que contenha alguma cena de atrocidade gratuita. Ao colocar o espectador em contato com aquele ambiente traiçoeiro, em que o inimigo prepara emboscadas e é dificilmente avistado, transmite o tipo de sensação de medo e tensão utilizado em ampla escala nos filmes de horror. Conforme constata Steve Neale, trata-se de uma função narrativa que quase sempre liga esse momento de tensão palpável a uma cena violenta de vingança.

“Além de ser uma parte da tendência estilística geral do cinema visceral, esta também tem uma função narrativa que também é originária do cinema de horror, que é construída sobre o momento da vingança. A função narrativa de construir um inimigo invisível aterrorizante em Platoon, e em outros filmes do Vietnam, é a de construir um cenário de atrocidade”<sup>6</sup> (NEALE, 2006, 66).

---

<sup>5</sup> Traduzido pelo autor. No original: “(...) the jungle becomes the epitome of the horrible not because reluctant G.I. conscripts face a determined and ruthless enemy. Instead, it is because the film draw on the familiar horror trope of the ‘monster in the swamp’ – nowhere to be seen but when heard, effective action comes too late – that they succeed so well in ‘rendering’ the bodily sensations of danger in the face of the Vietcong”. (ELSAESSER, 1998).

<sup>6</sup> Traduzido pelo autor. No original: “In addition to being a part of the general stylistic trend of visceral cinema, this has a narrative function that is also reminiscent of the horror film in that it builds towards the moment of revenge. The narrative function of constructing a terrifying unseen enemy in Platoon, and in other Vietnam films, is to build towards a scene of atrocity.” (NEALE, 2006, 66).

Tomando como referencial o estudo de Barry Keith Grant, o gênero para se definir como tal, deve ter algumas características em comum com outros filmes do mesmo gênero que partilharão sua denominação com outras obras, as quais poderão usufruir o mesmo tipo de rótulo, portanto podemos iniciar a estruturação de um gênero de guerra com base em alguns elementos que servem de plano geral para a base de alguns outros gêneros.

### **A ambientação**

Obviamente a maioria dos filmes do gênero se passam em cenários total ou parcialmente destruídos pelo conflito em questão. O interessante é notar que o cenário e a ambientação da cena de um modo geral acaba quase que por criar subgêneros para a categoria principal. Um bom exemplo disto é o de que se o leitor se questionar sobre um filme do Vietnã, qual cor lhe virá à cabeça quase que de maneira instantânea? O verde.

Prosseguindo nesta linha de raciocínio, qual o som predominante das películas sobre o Vietnam? A chuva. Através dessa observação básica percebe-se elementos que denotam como os pilares de determinado tipo de obra são retratados pelo cinema, o verde caracterizado muitas vezes com a opressora floresta vietnamita se faz tão presente no cinema, quanto a chuva que caía incessantemente nos soldados. Curioso é pensar que obviamente o território inteiro do Vietnã não é completamente tomado por florestas densas como as mostradas em *Apocalypse Now* (COPPOLA, Francis F. 1979) ou *Platoon* (STONE, Oliver. 1986), nem tampouco chove durante todo o ano como algum espectador possa imaginar, sendo submetido a 2 horas de um filme no qual a

umidade, o calor e os rios caudalosos acossam os personagens. A questão aí está atrelada à idéia concebida de um gênero cinematográfico: um filme sobre a guerra do Vietnã tem que possuir quase que obrigatoriamente, estes elementos para ser aceito como tal. Talvez em virtude dos recrutas americanos ao se depararem com uma situação com a qual não estavam preparados, a densa floresta tropical que contrastava acintosamente aos bosques de pinheiros que estavam acostumados, a sensação de ameaça constante provida pelos *vietcongues* que se aproveitavam do conhecimento do terreno, para armar emboscadas cada vez mais moralmente debilitantes, fez com que os relatos dos ex-combatentes sobre a guerra e o conseqüente transporte dessas impressões para o cinema, priorizasse este ou aquele elemento.

O cinema tem, portanto, o poder de encenar esta guerra de forma que atenda seus objetivos. Conforme Walter Benjamin revela em seu estudo sobre o narrador, as impressões de um soldado seriam de extrema valia para a confecção de um filme de guerra, porém na maioria dos casos este tipo de troca de experiência não acontece de forma tão simples.

“Com a Guerra Mundial, tornou-se manifesto um processo que continua até hoje. No final da guerra, observou-se que os combatentes voltavam mudos dos campos de batalha não mais ricos, e sim mais pobres em experiência comunicável. E o que se difundiu dez anos depois, na enxurrada de livro sobre a guerra, nada tinha em comum com uma experiência transmitida de boca em boca. Não havia nada de anormal nisso. Porque nunca houve experiências mais radicalmente desmoralizadas que a experiência estratégica pela guerra de trincheiras, a experiência econômica pela inflação, a experiência do corpo pela guerra de material e a experiência ética pelos governantes. Uma geração que ainda fora à escola num bonde puxado por cavalos se encontrou ao ar livre numa paisagem em que nada permanecera inalterado, exceto as nuvens, e debaixo delas, num campo de forças de torrentes e explosões, o frágil e minúsculo corpo humano.” (BENJAMIN, 1996, 198)

*Nascido para Matar* (KUBRICK, Stanley. 1987) é um dos raros exemplos de filmes sobre a Guerra do Vietnã que mostram o combate urbano nas cidades vietnamitas, ainda sobre o filme, um outro elemento que se tornou recorrente nos filmes do gênero, o chamado “*BootCamp*” ou a interpretação do treinamento que os soldados recebiam antes de partir para o combate propriamente dito, foi utilizado diversas vezes em inúmeras obras, no filme de Kubrick inclusive sendo duramente criticado, na transformação dos jovens em completas máquinas de matar. Em alguns casos, mostra a determinação dos cidadãos americanos em se preparar para a luta de uma causa justa e as primeiras centelhas do trabalho em equipe e fraternidade, que o exército pode eventualmente oferecer aos seus doutrinados. Em outras situações ressalta a total falta de sentido que o treinamento pode causar aos adolescentes ávidos por ação. Ainda em *Nascido para Matar* (KUBRICK, Stanley. 1987), em uma de suas cenas mais marcantes, o soldado *Pyle*, interpretado pelo ator Vincent D’Onofrio, assassina seu instrutor e comete suicídio em uma cena digna da psicodélica guerra do Vietnã.

A questão da ambientação do gênero também pode ser definida pelo som do filme, conforme dito anteriormente sobre o Vietnã. Nada mais perturbador do que o barulho de água constante que o espectador é submetido durante os filmes que retratam esse conflito em específico, contrasta por exemplo, com o som dos bombardeios constantes nos filmes sobre a Segunda Guerra Mundial. Na maioria das vezes não importa onde o protagonista esteja, podemos ouvir sempre o ruído abafado de explosões em alguma localidade remota da Europa. Mais uma vez, é interessante ressaltar que os Estados Unidos lançaram aproximadamente dois milhões de toneladas de explosivos contra o Vietnã a mais do que tinham usado em toda a Segunda Guerra

Mundial<sup>7</sup>, portanto um efeito devastador, porém que costuma ser mais retratado nos filmes sobre a Segunda Guerra Mundial. O que é compreensível, visto que a guerra de proporções similares a esta ocorrida entre 1914-1918 era caracterizada pela imobilidade e pela guerra de trincheira, portanto a mecanização do exército, a utilização dos aviões que despejavam toneladas de explosivos sobre a posição do inimigo, e as manobras extremamente rápidas, desenvolvidas pelos alemães sob a alcunha de *Blitzkrieg*<sup>8</sup>, se tornariam naturalmente uma das grandes características deste conflito.

Assim como o calor tem papel fundamental no Vietnã, nota-se que os filmes que retratam a Segunda Guerra Mundial, têm uma característica bastante comum que é a de mostrar os combatentes nos gelados campos europeus, muitas vezes sem suprimentos, combalidos pelo inverno inclemente, ou então nos campos holandeses.

As trilhas sonoras dos filmes também transportam o espectador para determinada cena e mais do que isso, o inserem em determinada época que o conflito se desenrolou. Principalmente na guerra do Vietnã, com o *boom* do chamado rock psicodélico nos Estados Unidos, a música teve papel fundamental na linha de frente e como não podia deixar de ser, também é parte fundamental nos filmes sobre a guerra. Alguns títulos são usados inclusive em cenas específicas, que através da repetição contínua remetem o espectador a determinada tomada. Um exemplo disto, a música *Fortunate Son* da banda americana Creedance Clearwater Revival, é quase que instantaneamente associada aos helicópteros americanos sobrevoando as florestas vietnamitas com um

---

<sup>7</sup> BERGER, Carl, ed., *The United States Air Force in Southeast Asia*. Washington DC: Office of Air Force History, 1977, p.366.

<sup>8</sup> *Blitzkrieg* ou “Guerra-relâmpago”, nome dado às operações militares alemãs no início da Segunda Guerra Mundial, devido ao seu avanço rápido sobre território inimigo

sol alaranjado de plano de fundo. A voz de Edith Piaf sendo reproduzida em uma vitrola também se tornou um elemento chave nos filmes sobre a Segunda Guerra Mundial.

## **Os personagens**

Os personagens são parte primordial na construção de um gênero, normalmente respeitando a regra clássica de Hollywood de se dividirem entre os mocinhos e os bandidos, porém nos filmes de guerra, muitas vezes essa diferenciação não é tão clara. Neste tipo de gênero, noções como caráter, personalidade e atitudes, estão muitas vezes relacionadas com o conflito representado e de que modo a opinião pública se identificou com os verdadeiros soldados que o travaram.

Haverá sempre personagens clássicas que integrarão um pelotão que acompanharemos durante todo o filme. O valente, o líder, o renegado, o traidor, o que está prestes a voltar para casa, enfim, na maioria dos casos, podemos definir o final de cada um deles por suas ações nos primeiros minutos do filme. Soldados da Segunda Guerra Mundial normalmente são bons garotos americanos, jogadores de futebol, comerciantes no pequeno comércio do pai, ou agricultores de alguma fazenda no *Kansas*, enquanto soldados do Vietnam, normalmente são retratados como jovens arruaceiros, delinquentes, drogados, deslocados da sociedade como em *Platoon* (STONE, Oliver. 1986). Os recentes filmes sobre os conflitos no Oriente Médio, também não fogem a regra e apresentam sua própria identificação de personagens. Na maioria das vezes, podemos vê-los quase que como funcionários de uma empresa financeira americana, fazendo movimentos meticulosamente planejados, bem treinados,

descaracterizados enquanto indivíduos e extremamente voláteis sob a pressão da guerra.

Enquanto os garotos americanos com uniforme verde surrado queriam derrubar Hitler e voltar para casa, os *yankees* do Vietnam parecem sempre estar mais preocupados em quantos dias ainda lhes faltavam para pegar o avião de volta pra casa, depois de cumprir seu ano de serviço militar. A loucura e o desespero proporcionado pela guerra são quase sempre retratados da mesma forma nos filmes, porém a motivação dos soldados é diferente na maioria deles. Foram inúmeros os filmes que retrataram os soldados americanos como vilões na guerra do Vietnã, *Pecados de Guerra* (DE PALMA, Brian. 1989) e *Platoon* (STONE, Oliver. 1986) são alguns exemplos desse tipo de caracterização, embora obviamente também existam os contrários a isto, como o recente *Fomos Heróis* (GIBSON, Mel. 2002), porém o que isso comprova é que a visão da sociedade e o momento histórico em que eles estão inseridos são primordiais na construção destes personagens.

Já os inimigos passam também pelo mesmo processo. Sobre a Segunda Guerra o exército alemão, campeão de exibição, é normalmente retratado com respeito, loiros altivos e musculosos que lutam com honra, determinados a fazer a ideologia de seu *Führer* prevalecer. Isso nos filmes em que a batalha é o mote principal, caso a película seja sobre os campos de concentração, toda essa caracterização desaparece. Tornam-se corruptos, alienados ao flagelo dos prisioneiros, vingativos, desprovidos de qualquer moral ou ética e por vezes até covardes frente ao declínio da máquina nazista e o inexorável avanço russo, como vemos no filme “*O Pianista*” (POLANSKI, Roman. 2002).

Os vietnamitas, quando caracterizados, e digo isto, pois é muito difícil encontrar um filme em que exista efetivamente um personagem vietnamita que o espectador possa conhecer, são normalmente retratados como débeis soldados de sandálias, que se refugiam em tocas escavadas na floresta, prontos a surgir no meio dos lugares mais improváveis, e a confeccionar as mais engenhosas e sanguinárias armadilhas no meio da selva. São mortos às dezenas, centenas, e para isto toneladas e mais toneladas de *napalm* são despejados sobre quartéis ou vilas para erradicar o mal *vietcong*, quase que uma analogia a cavalaria, que nos *westerns* salvava os *cowboys* dos índios inclementes. Porém nada disto importa, ao que parece, quanto maiores as baixas, mais soldados com seu característico chapéu cônico e de roupas surradas apareciam por sobre as plantações de arroz ou dentro da mata, como se houvesse uma fonte interminável de combatentes que pudessem gerar hordas e mais hordas de soldados, que tinha como único objetivo dizimar um pelotão de pouco mais de cinco ou seis soldados americanos.

Na atual Guerra do Golfo, considerando todos os seus desdobramentos, simplesmente não existe a efetiva caracterização do combatente inimigo. Na maioria das vezes não o conhecemos, não sabemos seu propósito, sua motivação, nada. O tédio ocupa o lugar de inimigo principal dos soldados. É compreensível. Estar em uma guerra, com um arsenal de tecnologia de ponta disponível na mão de garotos doutrinados como verdadeiras máquinas de matar já é combustível suficiente para gerar um número significativo de histórias para as tela do cinema.

## A GUERRA DO IRAQUE NO CINEMA

O envolvimento americano no Golfo Pérsico teve início em 16 de janeiro de 1991, em uma operação denominada *Desert Freedom* e tinha como objetivo repelir a ocupação iraquiana do Kuwait iniciada em Agosto de 1990. Neste dia, as três maiores redes de televisão americana transmitiram ao vivo o que seria o pontapé inicial de um conflito que se arrasta até hoje, quase vinte anos após seu início. Após a guerra do Vietnã, em que a mídia teve papel fundamental, este embate seria também televisionado a todos os lares durante semanas a fio. Imagens noturnas de Bagdá feitas com câmeras especiais, se instalaram nos noticiários para um público que aguardava ansiosamente o início das explosões, e a invasão heróica das tropas americanas pelas avenidas suntuosas de uma cidade que já havia sido a maior de sua região. Porém, nada disso aconteceu.

Parcialmente, as explosões sim aconteceram, talvez não televisionadas ao vivo, pois a maioria dos alvos não estava ao alcance das câmeras dos noticiários, mas que no dia seguinte ocuparam toda a programação com imagens gravadas que se assemelhavam muito aos *videogames*. O que efetivamente não houve, foi a invasão dos soldados como alguns espectadores esperavam, talvez aguardando por uma tomada da capital ao mesmo estilo das praias da Normandia no dia D ou como na invasão da Holanda por milhares de paraquedas na operação *MarketPlace*, ambas referentes à Segunda Guerra Mundial. Esta seria a guerra da tecnologia, da chamada “precisão cirúrgica” em que mísseis lançados pelos navios de guerra ancorados no

golfo Pérsico, a centenas de quilômetros de distância, atingiriam exatamente o quadro de força da usina hidrelétrica de uma cidadezinha ao norte do Iraque. Nesse cenário, a utilização de soldados é quase dispensável. Quase. Em praticamente dezessete anos de conflito a guerra do Vietnã ceifou a vida de aproximadamente 58.000 americanos, contra aproximadamente 5.200 mortos americanos durante os chamados conflitos no Golfo (Guerra do Golfo, 1991; Invasão do Afeganistão, 2001: e Iraque, 2003).

No Vietnã os repórteres faziam incursões junto aos pelotões de soldados, em uma clara intenção de mostrar a supremacia americana, uma estratégia que depois se mostrou desastrosa. As imagens extremamente fortes mostravam toda a carnificina e a miséria a que os combatentes eram submetidos. Fotógrafos e jornalistas estavam em condições de risco quase iguais aos soldados e muitos perderam a vida durante o penoso ofício, Larry Burrows, renomado fotógrafo da revista *Life*, por exemplo, foi morto quando o helicóptero em que viajava com outros jornalistas foi alvejado em um vôo sobre o Laos. Repórteres e jornalistas publicavam suas opiniões sobre o combate sem nenhum tipo de censura ou controle estabelecido pelos militares e, pela primeira vez nesse tipo de cobertura, soldados podiam demonstrar seu desânimo e frustração frente ao sangrento cotidiano. A chamada Ofensiva do *Tet* - evento em que o exército norte vietnamita atacou dezenas de bases americanas em sincronia - desencadeou uma percepção da opinião pública americana extremamente contrária a guerra o que auxiliou na criação de movimentos estudantis e opositores na América do movimento *hippie*.

A verdade mostrada pelos repórteres do Vietnã e sua conseqüente repercussão nos lares americanos fizeram com que a transmissão das guerras do Golfo sofressem

muitas alterações. Na primeira Guerra do Golfo em 1990-1991, o acesso dos jornalistas foi extremamente restrito, para melhorar a imagem do exército americano, principalmente nesse tipo de guerra “contraditória”. Nas próximas invasões o comando militar americano adotou a estratégia do “*embedding*”, conforme constatou o correspondente de guerra americano Rick Atkinson<sup>9</sup>. Jornalistas e fotógrafos encaixados nos pelotões de soldados, faziam a visão da imprensa da guerra. Agora os repórteres também acompanhavam os soldados, porém em missões de risco extremamente baixo e em muitos casos desenvolveram empatia com os seus companheiros de cotidiano e alguns deles sentiam-se como parte do esforço de guerra. Quem tinha a função de reportar a crueldade da guerra, geralmente acabava se sentido compelido a reportar uma visão altruísta da máquina *yankee* de matar.

Pela dificuldade de acesso ao deserto, este tipo de controle foi mais facilmente manejado pelo comando militar e isso pôde ser sentido com os poucos títulos sobre os conflitos no Oriente Médio lançados na tela do cinema. Se no auge da Segunda Guerra Mundial, havia uma média de 10 filmes anuais sobre o combate, de acordo com o site *Internet Movie DataBase*<sup>10</sup>, durante as guerras contemporâneas não vemos mais do que um ou dois títulos por ano sendo lançados nos cinemas americanos, parte disto também se deve a falta de “motivações dramáticas” de um filme de guerra habitual, conforme constata o Capitão da reserva do Exército dos Estados Unidos e hoje Conselheiro Militar de Hollywood, Dale Dye em entrevista exclusiva a este estudo concedida em novembro de 2007:

---

<sup>9</sup> ATKINSON, Rick. *Na Companhia de Soldados*. São Paulo: Bertrand Brasil, 2008.

<sup>10</sup> IMDB: [www.imdb.com](http://www.imdb.com)

A primeira Guerra do Golfo teve seu fim em menos de cem dias e foi bastante sangrenta. Isso não faz uma boa história para se contar no cinema. Foi um combate de apenas um lado com pouco combate corporal, portanto as histórias que surgiram não foram consideradas muito interessantes pelos cineastas<sup>11</sup> (DYE, 2007).

Porém uma guerra dessa magnitude não poderia passar incólume e algumas obras tentaram descrever o que para muitos era indecifrável, o motivo da invasão americana a terra completamente inóspita e com uma população que sofre na mão de ditadores e extremistas religiosos há décadas, entretanto uma terra que abriga um dos maiores reservatórios de petróleo no mundo, um recurso escasso e limitado considerado como um dos tesouros da humanidade atual, pelo menos enquanto houver água potável na mesma proporção de copos plásticos feitos com o ouro negro.

A maioria dos filmes que retratam as guerras do Golfo Pérsico estão bem mais voltados ao dia-a-dia dos soldados do que aos atos heróicos comuns da Segunda Guerra Mundial ou à percepção da supremacia unilateral visível na Guerra do Vietnã. Essa versão contemporânea é a guerra do tédio. Na qual mísseis carregados com ogivas fazem o trabalho sujo e deixam pouco terreno para a tomada de pontes ou marcos estratégicos do campo inimigo. É interessante notar a evolução da frustração dos combatentes americanos nos filmes do gênero desde a Primeira Guerra Mundial em que miséria das trincheiras e a ameaça de ataque químico, produziram uma obra de arte protagonizada por Charles Chaplin em *Shoulder Arms*, 1918, a espera inquietante da ordem de atacar Berlin vivida nos filmes de John Wayne durante a Segunda Guerra

---

<sup>11</sup> Traduzido pelo autor. No original: The first Gulf War was over in less than one hundred days and was fairly bloodless. That doesn't make for good story telling on film. It was a fairly one-sided conflict and over in a hurry with not much low-level combat, so the stories that emerged weren't deemed very interesting by filmmakers (DYE, 2007).

Mundial, chegando a ameaça comunista e a sufocante selva vietnamita nos filmes *Platoon* (STONE, Oliver. 1986), e *Hamburger Hill* (IRVIN, John. 1987), na qual qualquer som era encarado como uma armadilha vietnamita e um simples passo errado poderia inutilizar um soldado. Inutilizar um homem.

Nessa guerra contemporânea, os filmes tratam em sua maioria da monotonia. Se o aparato militar se desenvolveu, se hoje mísseis transcontinentais ameaçam as famílias americanas, se os helicópteros, metralhadoras e tanques se tornaram mais mortais, os combatentes também. E o que acontece quando um comando militar dá a estes adolescentes transformados em assassinos profissionais um poder quase divino, de decidirem sobre a vida de um suposto rebelde iraquiano, quando o inimigo não usa um uniforme ou muitas vezes não tem nem idade para ser considerado um inimigo em potencial? É desse tipo de questionamento que surgiram os filmes atuais, muitos deles produzidos para a televisão, pois segundo Dale Dye:

“O atual conflito no Afeganistão e Iraque estão em curso e são mais interessantes, mas os executivos dos estúdios que controlam as companhias de filmagem não estão muito seguros sobre o apelo dessas histórias carregadas politicamente e estão extremamente cautelosos ao preencherem grandes cheques para financiar filmes sobre a guerra mundial contra o terrorismo como pano de fundo. Existem alguns poucos filmes feitos, porém eles são em sua maioria histórias políticas com pontos de vista muito destacados, na maioria deles, contrários á posição do governo norte-americano. Não são populares, tampouco rentáveis. Isto é devido ao público desse tipo de cinema que está dividido em sua opinião sobre essas lutas e não há muito consenso sobre o bem ou o mal de tudo isso”<sup>12</sup> (DYE, 2007).

---

<sup>12</sup> Traduzido pelo autor. No original: “The current conflicts in Afghanistan and Iraq are ongoing and more interesting, but studio executives who hold the purse strings are not sure about the appeal of stories from these politically charged campaigns and they are being very careful about writing large checks to fund movies with the war on worldwide terrorism as backdrop. There have been a few films made but they are all mostly political stories with very strong points of view, mostly adverse to the American government position. These have been less than popular and not very profitable. This is because the movie-going public is divided in their opinions about these fights and there is little consensus concerning the right and wrong of it all.” (DYE, 2007).

Proponho nos próximos parágrafos, uma breve reflexão sobre algumas obras que retrataram estes conflitos.

### **Guerra Sem Cortes**

Neste filme, dirigido por Brian de Palma em 2007, acompanhamos um grupo de soldados instalados em algum ponto do Iraque. Angel Salazar, um aspirante a cineasta leva o espectador através de sua câmera supostamente não profissional a conhecer a rotina de seus companheiros no exercício da guerra. Seus companheiros á princípio demonstram total controle e humanidade, porém tudo tende a mudar no momento em que um deles, Reno, embriagado decide molestar uma família iraquiana que já havia sido revistada momentos antes no filme. A ação é supostamente motivada pelo interesse do soldado por uma garota que mora na casa. A malfadada operação - que não conta com a aprovação de seus superiores, nem mesmo de parte de seu pelotão - acaba em estupro e assassinato.

De Palma neste filme parece ter tido uma clara intenção: ser uma refilmagem de seu clássico de 1989, *Pecados de Guerra* (DE PALMA, Brian. 1989), sobre a Guerra do Vietnã, agora, porém, tendo como cenário a Guerra do Iraque. Assim como em seu antecessor, acompanhamos uma pequena unidade do exército americano em campanha, quando uma série de gatilhos disparam um rompante psicótico em um de seus comandantes que acaba provocando o estupro e a morte de uma garota. Se no Vietnã, este gatilho tinha sido a morte de um parceiro em um arrozal efetuada pelo disparo de um vietcongue escondido sob a mata fechada, em *Guerra sem Cortes*, esse

processo se inicia também pelo assassinato de seu comandante, porém a monotonia e o tédio têm papéis muito mais importantes do que na obra dos anos 80.

Assim como em *Pecados de Guerra* (DE PALMA, Brian. 1989), temos um protagonista que não concorda com a selvageria conduzida pelo seu pelotão e tenta inutilmente detê-los de prosseguir com um ato tão nefasto, porém é impedido, nesse caso pelo senso de companheirismo tão presente nas forças armadas. Se no Vietnã, Michael J. Fox tenta denunciar os criminosos ao seu superior, personagem vivido pelo Capitão Dale Dye, como única forma de tornar o ato público, De Palma mostra através desse filme, que com o avanço tecnológico esse tipo de ação se torna mais facilmente visível. O uso de uma câmera não profissional em algumas tomadas torna o filme quase documental, a forma com que os combatentes se comunicam com a sua terra-natal também é enaltecida pela utilização dos blogs, Youtube, câmeras de segurança, etc. Porém o mesmo tipo de abuso é cometido apesar da maior visibilidade. A maior visibilidade como se acreditava, não garante, conforme mostra De Palma, uma mudança moral.

O filme é em absoluto contrário à invasão americana do Iraque, o que rendeu críticas gravíssimas ao diretor, porém o que mudou de 1989 até os dias atuais? Em entrevista, Brian de Palma alegou não pretender difamar as tropas e sim demonstrar a que tipo de situações os homens são submetidos sob o stress do combate. Nem a produtora do longa, Magnolia Pictures foi poupada. O diretor a acusou de ter editado o final do filme em virtude das cenas extremamente repulsivas que mostravam corpos retalhados e cadáveres em putrefação, Resultado: algumas cenas foram supostamente editadas, uma coincidência com o título do filme em inglês, *Redacted*. A acusação foi

negada e a produtora alegou que não permitiu as cenas, por temor de uma ação jurídica advinda de familiares das vítimas exibidas sobre a veiculação das imagens.

No todo o filme tenta mostrar a sandice dos soldados, em que sob tais condições acham-se no direito de tomar todo e qualquer tipo de ação sem medir consequências, baseado principalmente no despreparo, desconhecimento e desprezo de suas tropas perante o inimigo e ao povo invadido.

### **Três Reis**

O filme, dirigido por David O. Russel, e lançado em 1999 mostra a história de três soldados americanos no final da Primeira Guerra do Golfo. Após encontrarem um mapa que os levaria a um depósito secreto de ouro, os soldados partem em uma caçada ao tesouro que os colocará num dilema. Ao chegarem ao local, deparam-se com civis que estão sendo perseguidos pelo exército iraquiano e que foram deixados sem proteção pelo exército americano.

Não se trata de um filme sobre bandidos e heróis, mas sim sobre a luta pela sobrevivência em um ambiente tão devastador quanto uma guerra pode causar. A história conta com alguns momentos de humor, porém há algumas passagens extremamente reflexivas, como no momento em que o personagem de Mark Wahlberg, preso e sob a ameaça iminente de tortura, conversa sobre a guerra com seu algoz. Os dois tinham vários pontos em comum, entraram no exército com o mesmo objetivo, tinham filhos, etc. A diferença para o americano seria que o iraquiano perdeu seu filho,

morto em um bombardeio e a mulher tivera as pernas amputadas, ambos decorrentes de um bombardeio americano “cirúrgico”.

Alguns estilos de câmera não convencionais foram utilizados e uma cena em particular em que o espectador acompanha a trajetória de uma bala no corpo humano, fizeram dessa obra um filme de guerra, no mínimo, não tradicional. A crítica ácida à falsa política americana de encorajar a deserção do inimigo em troca de um tratamento respeitoso, acaba se tornando o desfecho do filme, em que os soldados, tidos como saqueadores no início do filme, encontram a redenção ao seu final auxiliando este contingente de refugiados.

### **Um Maluco no Exército**

O filme mostra dois jovens, um tanto desajustados, que movidos pelo sonho de montar sua própria loja de equipamentos de som, se alistam no exército para arrecadar fundos para seu novo empreendimento. Com base nisso se alistam em uma unidade que julgam ser uma das mais seguras, “purificação de água”. Eles efetuam o treinamento e de um momento para outro se encontram no meio do deserto participando efetivamente de uma guerra.

O propósito de colocar essa comédia despretensiosa neste estudo é analisar uma coincidência com um fato ocorrido durante a guerra do Vietnã. Durante a guerra no Sudoeste Asiático, um dos únicos filmes a tratar da guerra durante seu desenrolar foi a comédia *M\*A\*S\*H\** do diretor Robert Altman em 1970, coincidentemente, o primeiro

filme a retratar a guerra do Golfo também foi uma comédia, “*Um Maluco no Exército*” do diretor Daniel Petrie Jr. somente em 1994.

Existem algumas diferenças, “M\*A\*S\*H”, não se passa no Vietnã, mas sim na Coreia e “*Um Maluco no Exército*” não se trata do Iraque, mas sim na Líbia, porém as referências são claras aos dois países. Períodos de guerra são extremamente conturbados e os altos investimentos que um longa-metragem pressupõe, talvez façam com que a indústria cinematográfica seja mais cautelosa ao produzir um filme.

**JARHEAD: DESVENDANDO O SOLDADO ANÔNIMO**

Anthony Swofford nasceu em 12 de Agosto de 1970 na cidade de Fairfield no estado americano da Califórnia, filho de um veterano da guerra do Vietnam, se mudou para o Japão onde seu pai estava baseado ainda aos quatro anos de idade. Swofford se considerava um típico candidato às Forças Armadas americanas devido ao seu baixo aproveitamento escolar e histórico familiar. Com o consentimento da família se alistou nos fuzileiros navais americanos e fez parte do pelotão STA, *Surveillance and Target Aquisition*<sup>13</sup> durante a Primeira Guerra do Golfo em 1991.

Suas memórias foram transcritas para o livro *Jarhead: A Marine's Chronicle of the Gulf War and Other Battles*<sup>14</sup>, publicado em 2003. Swofford iniciou o livro em Maio de 2001, logo após os atentados ao World Trade Center, em parte porque acreditava que com os Estados Unidos se engajando novamente em um conflito de grandes proporções, o público se tornaria novamente ávido por esse tipo de conteúdo.

“Eu comecei a escrever *Jarhead* em maio de 2001, logo após os atentados de 11 de setembro, logo quando não tínhamos mais idéia de que estaríamos engajados em um conflito naquela parte do mundo novamente (...) Então eu percebi que os americanos novamente se interessariam e o público buscaria esse tipo de conhecimento que eu possuía.” (SWOFFORD, 2005).

O autor tinha a intenção de mostrar a partir de seu livro, o ponto de vista dos soldados americanos que haviam se engajado em um conflito contra o mesmo inimigo,

---

<sup>13</sup> Monitoramento e Aquisição do alvo. Franco-atiradores.

<sup>14</sup> SWOFFORD, Anthony. *Jarhead: A Marine's Chronicle of the Gulf War and Other Battles*. New York: Pocket, 2005. 368p.

no mesmo campo de batalha, há quase uma década atrás. A monotonia e a insensatez da guerra são fatores extremamente marcantes da publicação, traduzindo o sentimento de Swofford que acredita que o público deva ter contato com o que os soldados vivem na front. A morte de civis, a crueldade e o desperdício de vidas dos dois lados, em contrapartida ao soldado que nunca disparou um tiro sequer no campo de batalha, criam um paradoxo ininteligível para os que assistem a guerra apenas pela televisão.

Em 2005 foi lançado o filme *Soldado Anônimo* de Sam Mendes, que com esse filme encerrava sua chamada “trilogia americana” com um filme de guerra. O diretor já havia filmado uma comédia sobre a vida suburbana com *Beleza Americana*<sup>15</sup>, um filme de gangsters com *Estrada para a Perdição*<sup>16</sup> e para a última obra, julgou necessário um filme baseado em um conflito, onde houvesse a intervenção americana e para isso escolheu filmar a história que Swofford conta em seu livro. Jake Gyllenhaal foi escalado para interpretar o protagonista. Com um orçamento de setenta milhões de dólares o filme estreou em 4 de novembro de 2005 nos Estados Unidos, filmado em território americano e mexicano e tinha uma proposta controversa ao gênero de guerra, afinal, não se tratava de um filme sobre a guerra, mas um filme sobre a falta dela.

O filme segue a trajetória do *marine* Anthony Swofford, a terceira geração de fuzileiros de sua família, desde o treinamento até a eclosão da Guerra do Golfo, ao lado do usualmente confiável amigo Troy. Após 175 dias de tédio, adrenalina, calor, limpeza de latrina, preocupação com a infidelidade da namorada e o quase assassinato de um

---

<sup>15</sup> AMERICAN Beauty. Direção de Sam Mendes. EUA: DreamWorks SKG, 1999. 1DVD (122min.): NTSC, DD, color.

<sup>16</sup> ROAD to Perdition. Direção de Sam Mendes. EUA: DreamWorks SKG, 2002. 1DVD (117min.): NTSC, DD, color.

companheiro, a guerra efetivamente tem início. Dura cinco dias e termina. Mas não antes de Swofford se deparar com corpos carbonizados, estações de petróleo em chamas e uma oportunidade única de matar, que não é concretizada.

O diretor Sam Mendes, premiado por *Beleza Americana* obteve críticas diametralmente opostas com relação ao filme: algumas taxavam a obra de ser sem conteúdo enquanto outras, a aclamavam como inovadora e precursora de um movimento anti - belicista. Quem procura pela locadora um filme de guerra recheado de explosões, sangue e tiros, pode passar direto pelo filme, uma vez que a proposta de Sam, era justamente retratar a bravura e a determinação dos *Marines* frente ao nada. Isso mesmo, frente ao nada.

O protagonista atravessa todos os 123 minutos de duração do filme sem disparar uma única vez sua arma em combate. Aliás, o ápice da obra acontece nos minutos finais em que os soldados descarregam totalmente seus rifles para o alto, em uma festa organizada para comemorar o final da guerra em pleno deserto iraquiano. A cena, como um desabafo, mostra que a monotonia do conflito fazia com que os fuzileiros almejassem somente matar um inimigo. Em várias passagens do filme, jargões militares referem-se a sanha assassina que acomete os soldados dia após dia no serviço militar: "I wanted the pink mist"<sup>17</sup>.

Desse modo o diretor tenta se distanciar do formato tradicional do gênero, formato, aliás, que não possui uma identidade completamente definida, uma vez que está em constante transformação, para atender os também mutáveis conflitos que a

---

<sup>17</sup> "Eu quero a nuvem rósea." Refere-se ao borrifo rósea de sangue, com um tiro certeiro na cabeça do inimigo.

sociedade se depara cotidianamente, segundo Tim Dirks, crítico de cinema e operador do website [www.filmsite.org](http://www.filmsite.org), o gênero de guerra: “é baseado nas cenas de combate efetivo, que fornecem o enredo primário ou o plano de fundo para o desenvolvimento da ação”. Portanto, priorizando o cotidiano dos soldados nos momentos em que não há conflito com o inimigo, apenas os internos de cada fuzileiro, Sam Mendes cria uma atmosfera de guerra e tensão sem a necessidade de tiroteios e explosões. O protagonista é retratado como alguém que não possui uma notória vocação militar, porém é transportado repentinamente ao deserto e posto em condições até então desconhecidas do seu cotidiano. O filme propõe uma meditação sobre o que conduz o homem a matar e no que esse treinamento para matar o transforma, conforme a citação final do filme:

“Um homem atira com seu rifle durante vários anos, e ele vai para a guerra. E mais tarde ele volta pra casa, e ele percebe que qualquer outra coisa que ele possa querer fazer na vida – construir uma casa, amar uma mulher, trocar a fralda do filho – ele permanecerá sempre como um soldado. E todos os soldados matando e morrendo serão sempre eu. Nós ainda estamos no deserto.”<sup>18</sup>

Sam Mendes acredita que o realismo de um filme de guerra é paralelamente proporcional a quão anti-belicista o próprio filme se torna.

“O que acontece quando você dispõe de um grupo de soldados preparados para a guerra e retira a guerra deles, eles começam a lutar entre si (...) De algum modo desse processo você pode extrair várias percepções, loucuras, e atitudes imprevisíveis.”<sup>19</sup>

---

<sup>18</sup> Traduzido pelo autor. No original: “A man fires a rifle for many years and he goes to war. And afterwards he comes home, and he sees that whatever else he may do with his life - build a house, love a woman, change his son's diaper - he will always remain a jarhead. And all the jarheads killing and dying, they will always be me. We are still in the desert”.

<sup>19</sup> SPIKE. Jarhead: Interview with director Sam Mendes. Entrevista efetuada pelo website Spike com o diretor Sam Mendes. Disponível em < <http://www.spike.com/video/jarhead-interview/2681848>>. Acesso em: 17 de Agosto de 2008

Seguindo esse raciocínio, não existe um modo de se produzir um filme de guerra extremamente realista sem chocar a platéia e provocar aversão aos conflitos. Obviamente essa conclusão se dá pela própria natureza da guerra, como uma sandice humana que vai contra qualquer princípio fundamental de nossa sociedade. Felizmente essa concepção de anti ou pró é condicionada pelo ponto de vista de cada espectador, portanto, cada obra pode ter várias leituras que tramitam entre estas opiniões dependendo de inúmeras variáveis, como o repertório de quem assiste ou o momento social em que ela está contextualizada.

“Filmes de guerra podem ter um efeito profundo no público, e essa é uma das principais causas para que esse tipo de cinema continue sendo produzido. (...) O público, que normalmente vive de maneira pacata, não exigente e segura, se fascina com as estórias contadas sobre situações tão distantes de seu cotidiano.”<sup>20</sup>

De um modo geral o filme *Jarhead* é anti-belicista se o compararmos aos sucessos do gênero como a série *Rambo*, *Platoon* (Oliver Stone, 1986) e *Falcão Negro em Perigo* (Ridley Scott, 2001), porém o filme não deixa de enfatizar a superioridade americana e a soberba com a qual seus atuais combatentes tratam os inimigos. Os iraquianos não passam de alvos móveis, cujo único propósito é de serem abatidos pelos rifles americanos. Em nenhum momento do filme o inimigo é efetivamente caracterizado, não conhecemos sua face, seu propósito, sabemos apenas que, por alguma razão, devem ser aniquilados e isso basta ao espectador comum, dada a identificação criada com o personagem de Gylenhaal:

---

<sup>20</sup> DYE, Dale. Entrevista concedida a Rodrigo Lima. São Paulo, 24 de nov. 2007 (Anexo)

A Guerra do Golfo foi midiaticamente falando, uma guerra sem inimigos. Sua destruição foi cifrada em percentagens estatísticas e em termos exatos de aparelhos inutilizados. Com efeito, não houve uma representação e uma reflexão sobre a destruição. Ali onde apareceu o soldado vencido, isso só ocorreu enquanto deserção: não havia inimigo e ninguém queria a guerra. Foi uma destruição planejada de máquinas contra máquinas. (...) A destruição, quando não foi contemplada do ponto de mira do aparelho, só pôde ser experimentada á distância.<sup>21</sup>

Embora não se assemelhe completamente ao estereótipo do gênero de guerra, o formato tradicional ainda permanece. Não estamos livres de chavões, que inundam o gênero desde sua criação pelo diretor J. Stuart Blackton em 1898, com *Tearing down the Spanish Flag*<sup>22</sup>. O espectador deve se preparar para toda a sorte de imagens que nos acostumamos a visualizar em outros filmes de guerra, portanto prepare-se para o sargento paranóico linha-dura, como foi interpretado por R. Lee Ermey em *Nascido para Matar*, de Stanley Kubrick em 1987, a amizade desenvolvida no campo de batalha, como em *Falcão Negro em Perigo*, de Riddley Scott em 2001, e os soldados que se transformam em verdadeiros *serial-killers* após o treinamento, como Sean Penn em *Pecados de Guerra*, de Brian de Palma em 1989. Isto é o que faz de *Jarhead* uma obra interessante, os paradoxos.

### **A construção do filme**

O filme vai do intenso ao vazio em questão de segundos, como na cena em que os soldados são obrigados a jogar futebol americano com o traje antiguerra biológica em pleno deserto iraquiano. Nos incute um desejo de compartilhar a história dos

---

<sup>21</sup> SUBIRATS, Eduardo. *Vanguarda, Mídia, Metrôpoles*. São Paulo: Studio Nobel, 1993. 88p.

<sup>22</sup> TEARING DOWN the Spanish Flag. Produção de Vitagraph Company of America. New York: J. Stuart Blackton, 1898. (aprox. 45s.): mudo, P&B.

personagens e vivenciar sua jornada através do deserto. Nem mesmo os personagens possuem um vínculo forte entre eles, os que mais se aproximam são Swofford e Troy, interpretado por Peter Saasgard, porém, não existem resgates heróicos e demonstrações explícitas de fraternidade, como acontece em *Resgate do Soldado Ryan*, de Steven Spielberg em 1998, no máximo um choro solitário e comedido durante um funeral no término do filme. O paradoxo mais intenso entre os relacionamentos do filme fica justamente a cargo de Swofford e Troy. No início do filme é Troy que incita os companheiros do pelotão a fazer o temido batismo dos fuzileiros em Swofford, porém no decorrer da ação, os dois constroem o que podemos dizer que mais se aproxima de uma amizade. Podemos dividir o filme em três atos distintos, o treinamento, a chegada na Arábia Saudita e por último o início da operação *Desert Storm*.

O treinamento, que foi relatado de forma sucinta no livro, ganha importância no filme de Sam Mendes. Acompanhamos Swofford desde a sua chegada do alistamento até seu engajamento efetivo em combate. Logo no início o espectador se dá conta de que o protagonista se arrependeu de sua escolha, e a cena tão característica do sargento e das flexões como castigo logo aparece. A quebra da identidade e da individualidade do *marine*, que Stanley Kubrick retratou com magnificência em *Nascido para matar* (KUBRICK, Stanley. 1987) está representada pela figura do alistador que mal levanta o rosto para encarar o protagonista durante seu registro. *Jarhead*, o título original, literalmente traduzido significa cabeça de jarro, devido a semelhança da cabeça dos soldados que usam o corte de cabelo militar com o pote, mas pode significar também a falta de conteúdo dos recrutas. Assim eles se alistam com a

cabeça, ou jarro, vazia e vão preenchê-la com toda a doutrina militar durante os próximos anos.

É no treinamento que temos a única informação de data precisa em que o filme se passa, o diretor propositalmente cria uma ausência temporal, tirando proveito da atualidade de seu tema. Para o espectador comum, pouco importa se o filme se passa na primeira Guerra do Golfo operação *Desert Storm*, *Desert Shield*, *Iraq Freedom* ou na guerra contra o terror no Afeganistão (conflitos que ocorrem a partir de 1991 até a atualidade). A paisagem desértica cria essa impessoalidade da guerra, aliás, falta de identidade tão característica que em dado momento do filme, Swoff grita a um helicóptero que sobrevoa o deserto com a música *Break on Through*, do grupo The Doors: “Isso é música do Vietnam, cara. Não podemos ter a nossa própria música?”<sup>23</sup>.

Essa falta de identidade teoricamente não é só dos combatentes que estão no Iraque, mas de toda uma geração, a dificuldade que Anthony Swofford sente em se situar como indivíduo sendo a terceira geração de uma família de combatentes, mostra como é difícil encontrar a sua expressão, a sua guerra. Após a maciça exibição dos soldados na guerra do Vietnã, a Guerra do Golfo se destacou pelo uso de imagens captadas pelas câmeras de mísseis teleguiados e aviões bombardeiros, exaltando o lado tecnológico da guerra, conforme Douglas Kellner em seu livro “*Persian Gulf TV War*”:

---

<sup>23</sup> Traduzido pelo autor. No original: “*Isso é música do Vietnam, cara. Não podemos ter a nossa própria música?*”

“A mídia de massa ajudou a mobilizar o apoio público para a política de guerra americana, e após a guerra, a popularidade de George Bush atingiu níveis até então inatingidos. A mídia também promoveu uma celebração eufórica da guerra como um triunfo americano em relação à tecnologia, liderança e poder militar.”<sup>24</sup> (KELLNER, 1992)

No filme é interessante notar que durante o treinamento, os soldados são agrupados em uma sala de projeção para assistir a cena histórica do ataque à vila vietnamita provocado pelo insano surfista amador, o tenente coronel Bill Kilgore de *Apocalypse Now* (COPPOLA, Francis. 1979). A cena que é violenta por natureza, é potencializada pela reação dos soldados aos gritos de “corre”, “atira”, “mata”, etc. A música de Wagner, *A Cavalcada das Valquírias*, que inclusive já foi utilizada em manifestações políticas na Alemanha nazista da década de 40, é cantada em coro pelos soldados *yankees*, ressaltando o desejo reprimido de fazer parte de um conflito iminente. A guerra surrealista iniciada por Kennedy no Vietnã na década de 60, retratada no filme de Coppola, sendo exibido aos recrutas durante essa sequência, contrasta com *Falcão Negro em Perigo*, que é visto no plano de fundo ao final de *O Soldado Anônimo*. Com um perceptível clima de frustração e sobriedade, Swofford já cumpriu seu período de engajamento e assiste ao filme que mostra o malfadado envolvimento americano na guerra civil somaliana.

Os personagens sofrem de falta de identidade, porém Sam Mendes cria um novo tipo de formatação, a guerra no deserto, que ainda não está completamente consolidada em virtude da contemporaneidade do tema. Assim como os “vietnam-

---

<sup>24</sup> KELLNER, Douglas. *The Persian Gulf TV War*. EUA: WestView Press, 1992. 460p.

*movies*” immortalizaram as selvas, a chuva incessante, as *booby-traps*<sup>25</sup> e as vietnamitas pseudo-prostitutas-assassinas-profissionais, Sam Mendes cria seu próprio estilo de guerra moderna que tem como cenário os desertos no Oriente Médio. A chuva de petróleo nos soldados é tão característico da contemporaneidade, quanto a loucura generalizada de Marlon Brando nas florestas asiáticas de *Apocalypse Now* foi na década de 80. O muro da vergonha em que são fixados os retratos das namoradas e esposas infiéis, nos demonstra que algo mudou desde as esposas e namoradas puritanas, que vestiam um avental xadrez aguardando os soldados que retornavam da guerra com John Wayne na década de 50 e 60.

“Eu desafio qualquer um prestar atenção a este filme e não voltar pra casa com um sentido novo, perturbado do gênero.”<sup>26</sup>

A imprensa é retratada no filme através de entrevistas feitas com os soldados, dramatizando o que era largamente utilizado pela televisão para demonstrar o moral elevado das tropas. Embora obscurecidas pela censura, essas entrevistas também faziam parte do *reality show* em que a primeira guerra do golfo se transformou. Em uma cena que denota o caráter expositivo da guerra, os soldados são incentivados a vestir o equipamento completo contra armas químicas e a jogar futebol sob um calor de mais de quarenta graus, a fim de demonstrar ao suposto telejornal quão confortáveis eram aquelas vestimentas. A cena se torna cômica na medida em que influenciados pelo

---

<sup>25</sup> Normalmente uma mina terrestre utilizada com algum tipo de isca designada para atrair o inimigo. Na maioria das vezes, quando acionadas, provocam a morte do combatente ou um ferimento extremamente grave.

<sup>26</sup> BIANCOLLI, Amy. *You're bored, until you're horrified at the end*. Crônica do filme O Soldado Anônimo feita para o Jornal Houston Chronicles. Disponível: <http://www.chron.com/disp/story.mpl/ae/movies/reviews/3436849.html>. Acesso em: 15 de Agosto de 2008

calor, os soldados se exasperam e começam a interpretar todo tipo de fantasias sexuais reprimidas para as câmeras.

Aquilo que o filme efetivamente mostra sobre o conflito, é a ausência do combate corpo a corpo, como em *O Nono Pelotão* de Fyodor Bondarchuk de 2005, o que se explica pela própria natureza da guerra de caráter tecnológico. O combate entre homens no solo está cada vez mais obscurecido pelo arsenal de alta tecnologia que as potências militares dispõem atualmente, o que fez com que a Guerra do Golfo ganhasse o apelido de “guerra videogame” por Eduardo Subirats.

“Guerra como *videogame*. Igual a esses jogos de entretenimento, a representação da Guerra do Golfo Pérsico apelou para uma gratificação motriz primitiva, repetitiva, altamente automatizada (...) As formas abstratas indefinidas em termos de objetos, impossíveis de identificar ou sequer de aproximar de qualquer referência ao nosso entorno, transformavam os objetivos daquela destruição numa realidade virtual.”<sup>27</sup>

Quando um único apertar de botão é suficiente para dizimar batalhões do outro lado do front, a necessidade de tropas numerosas é praticamente dispensável, conseqüentemente, cenas como as vistas em *O Resgate do Soldado Ryan*, 1998 de Steven Spielberg, em que dois exércitos se arremetem um contra o outro em meio a gritos de guerra e patriotismo, tendem a desaparecer nos filmes contemporâneos.

Eis o motivo principal que explica a falta de contato dos americanos com os inimigos. Depois de uma ação militar extremamente bem sucedida de bombardeios sobre as posições inimigas, pouco sobrou do debilitado exército iraquiano para fazer frente aos guerreiros americanos em solo. Os aviões-bombardeios sobrevoam a

---

<sup>27</sup> SUBIRATS, Eduardo. *Vanguarda, Mídia, Metrôpoles*. São Paulo: Studio Nobel, 1993. 88p.

companhia de Swofford e fazem todo o trabalho pesado, deixando apenas o deserto inclemente para os soldados avançarem. Em uma sequência a companhia é inclusive alvejada pelos caças *yankees*, o chamado “fogo amigo” que gera centenas de discussões e a formação de estratégias para evitá-lo.

Em uma sequência inóspita, o filme encena os acontecimentos da famosa “*Highway of Death*”, uma rodovia que ligava o Iraque ao Kuwait, e que foi usada como rota de fuga de soldados iraquianos, mas também de prisioneiros de guerra kuwaitianos e refugiados palestinos. Na noite de 26 de Fevereiro de 1991, a rodovia foi maciçamente bombardeada pelos americanos o que arrasou com toda a estrada, estima-se que o saldo de mortos chegou a quase duas mil pessoas. Corpos carbonizados, veículos completamente destruídos e os resquícios da explosão ficaram como testemunhas da barbárie que foi citada por muitos como um crime de guerra.

Os soldados caminham por entre os destroços receosos de alguma armadilha, porém ao se deparar com os cadáveres se dão conta de que tratava-se apenas de refugiados de uma guerra que ambos não desejavam. Swofford perde o apetite e entrega sua ração ao companheiro ao lado, porém o sargento Sykes, interpretado por Jamie Foxx, que representa a figura do Exército Americano - altivo, prepotente, engajado - fica contente ao saber o cardápio do dia, não demonstrando nenhuma apatia em relação ao ambiente em que estão acampados.

Caminhando sozinho por entre os destroços, o protagonista chega ao ponto que ao que parece foi o centro da explosão de uma das ogivas lançadas pelos aviões. Ao caminhar sobre a fuligem, seus pés marcam a areia, demonstrando que até então

ninguém havia passado por lá. Como em uma reunião funesta quatro ou cinco corpos completamente carbonizados permanecem sentados em suas posições originais e são analisados por Swofford que se junta a eles, em uma atitude de cansaço e decepção. Ele se senta em um caixote como que fazendo parte daquela pequena reunião. Talvez tão impotente quanto aqueles cadáveres, a cena transmite toda a frustração do soldado que faz parte de um conflito, porém não tem sequer a oportunidade de combater com seu inimigo. Os cadáveres e o cenário completamente destruídos contrastam com os soldados americanos extremamente equipados e vigorosos. Assim como os americanos, o único ataque que os iraquianos arriscam é feito também por artilharia, dessa forma o contato entre os exércitos fica ainda mais restrito.

Logo após essa sequência os soldados se deparam com a queima dos poços de petróleo, cena exaustivamente exibida pela mídia durante a Guerra do Golfo. Em uma atitude surrealista os soldados acampam em meio ao petróleo e ali cavam suas trincheiras. Estas imagens, dignas d'O Inferno de Dante, protagonizadas pelo soldado Fowler nos remetem aos filmes da guerra do Vietnam, em que os soldados mais "linhadura" colecionavam as orelhas dos vietcongues abatidos. Em "*Jarhead*" a loucura piora e a coleção é de cadáveres queimados e em putrefação. Ao invés de repreensão o soldado recebe um conselho de Troy para que permaneça alerta, uma alusão clara ao fragilizado estado mental do soldado. A seguir acompanhamos Swofford que encontra um cavalo completamente coberto de petróleo no meio do campo, o que nos leva a questionar a lucidez também de nosso protagonista. Ironicamente o sargento Sykes se orgulha de seu trabalho e durante um diálogo com Swofford lhe pergunta quem mais

teria a chance de ver uma paisagem daquelas senão eles. A câmera então abre o plano e permite visualizar a paisagem completamente arruinada dos poços de petróleo.

Os dois combatentes então, são destacados para uma missão de combate, cujo objetivo é neutralizar dois oficiais iraquianos que estão em uma torre de comando. Ao visualizá-los pela lente de seu rifle Swofford confidencia: “*É assim que eles são, hein?*”, afinal até agora não haviam avistado um inimigo sequer. Os procedimentos para o tiro são efetuados com uma aura quase religiosa, cada simples movimento do soldado é focalizado em detalhe pela câmera, ressaltando a importância daquele instante. A cena cresce em intensidade a cada segundo, até a esperada permissão para atirar, porém no auge da tensão um oficial irrompe pela sala e acaba com o prazer da almejada confirmação da morte, convocando um ataque aéreo. A interrupção deixa o soldado Troy inconsolável, como os soldados interpretados nos filmes dos anos 1950 sobre a Segunda Guerra Mundial, se sentiam quando seu amigo era morto em combate. O problema é que aqui a frustração é motivada justamente pela impossibilidade de matar.

Ao voltar ao acampamento, Troy e Swofford encontram uma festa armada para comemorar o final da guerra. Os soldados que até então nunca haviam atirado com suas armas, descarregam a munição para o alto no melhor estilo *Rambo*. A cena, entretanto, deixa clara a insensatez e a banalidade daquela ação: como crianças privadas de seus brinquedos, os homens aproveitam o final da guerra, que também representa o fim do seu compromisso com as Forças Armadas, para usá-las como um desabafo, descarregando as tensões, embora sem utilidade nenhuma.

Ao retornarem para seu país os soldados são recebidos com a tradicional parada de boas vindas, embora a maioria de ex-combatentes sofra preconceito após o seu

regresso. Essas paradas tem como objetivo público agradecer aos soldados os feitos heróicos que fizeram em algum lugar do mundo. O problema é quando os feitos heróicos, ou não foram tantos, ou não tão heróicos assim. Um fuzileiro veterano do Vietnam entra no ônibus para saudar seus companheiros o que causa perturbação na comemoração, vindo de uma guerra em que o contato com o inimigo era constante, muitas vezes traiçoeiro e quase sempre fatal ou mutilador. O veterano envergonha os soldados que regressavam de uma guerra não tão sangrenta. A repetição do lema *Semper F<sup>28</sup>*, tradução de Sempre Fiel, lema dos fuzileiros navais americanos, denota que o veterano vem de uma época em que os valores da corporação eram mais fortes e evidentes dos que os soldados vivenciaram em sua guerra de apenas cinco dias. Como um presságio da exclusão social e preconceito, que os novos soldados talvez virão a sofrer nos próximos anos, o veterano do Vietnam pede humildemente permissão para se juntar aos fuzileiros, talvez o único grupo que ainda o acolha.

### **As críticas**

O filme com essa concepção da guerra recebeu críticas ferozes, que alegavam que ele desmerecia a imagem dos *marines* americanos como pessoas alienadas e sem princípios, ou que seu esforço não havia sido tão decisivo como se imaginava. Fato é que o filme trata de um conflito até então pouco explorado, focando justamente o relacionamento humano em um ambiente de extrema tensão, em que rapazes pobres e alienados têm a seu dispor arsenais destrutivos onde a menor variação no relacionamento pode expor uma nação inteira ao extermínio. Traduzindo desse modo o

---

<sup>28</sup> *Semper Fidelis*

sentimento global de medo e alerta frente aos inúmeros atentados à sociedade que presenciamos cotidianamente.

## CONCLUSÃO

O filme de guerra, gênero consolidado de Hollywood desde a década de 30, continua prolífico, e uma das razões que se pode creditar à sua continuada produção é que os eventos que os originam estão se mostrando cada vez mais frequentes, caóticos e devastadores. Se no início o gênero tinha por finalidade essencial informar, hoje sua função está mais de alarmar e tentar conscientizar a sociedade sobre o espetáculo grotesco da guerra.

Embora retrate com riqueza de detalhes esse evento, o gênero mostra-se também dependente e influenciado por uma série de fatores externos. O momento histórico, o conflito retratado, o estado, as tropas e o público, todos são co-responsáveis de qual filme está por vir, quais serão as próximas tendências. Antiguerra, pró-guerra, todos esses adjetivos se confundem quando determinado esforço está sendo empregado na conquista de um objetivo maior, a soberania de uma nação, o subjugo do terror, enfim por qual tipo de necessidade o público, consumidor do longa-metragem está propício naquele determinado momento a consumir.

Na Segunda Guerra Mundial o gênero mostrava os feitos grandiosos dos homens de coragem que enfrentavam a crueldade nazista, atualmente outros valores surgiram à tona, o desmanchar do patriotismo com os soldados mercenários que ganham para lutar, ou do soldado que se alista por dificuldades econômicas ou sociais, os quais, porém, não demonstram o mesmo apego a uma causa como era visto antigamente. Neste cenário, dissolve-se o sonho americano, a América perde seu lugar

e respeitabilidade no mundo o que promove conflitos cada vez mais sangrentos e “desonrosos”, os soldados não são mais vistos como os bons moços que carregam o estandarte de democracia e liberdade e sim como simples engrenagens de uma máquina mais poderosa e porque não, gananciosa, que é o estado. Em contrapartida, o soldado não é mais encarado como o vilão que era comum durante a guerra do Vietnã, ele é normalmente ignorado como indivíduo, vira parte de um todo em que os fins teoricamente justificariam os meios. O Destino Manifesto já não se suporta como antes, casos de brutalidade e maus-tratos por parte dos americanos aparecem quase que semanalmente nos telejornais e Hollywood reflete essa mudança.

O filme O Soldado Anônimo é expressivo, pois retrata mais um engajamento da América, um engajamento que se arrasta por quase duas décadas, que já teve vários comandantes, porém, ao que parece, ainda não encontrou seu real objetivo. Uma América sem sonho, sem uma clara libertação a consagrar, hoje não existe a Berlin de 1945 ou o *Reichstag*<sup>29</sup> a serem ocupados, as armas químicas, biológicas e de destruição em massa, se mostraram um fiasco, nada foi encontrado para justificar a ocupação. Nada que pudesse servir de combustível para a motivação dos soldados, por isso o vazio dos personagens sendo retratado no cinema. Se o Vietnã era o inferno, e víamos os soldados contando os dias para voltar pra casa, as guerras contemporâneas se assemelham a um fenômeno de terceirização em que jovens super treinados sentem-se compelidos a matar, como em uma caçada, vez ou outra sentem-se ameaçados, porém sua evidente superioridade tecnológica e de recursos dá a eles uma

---

<sup>29</sup> Construção em Berlin que alocou o primeiro parlamento do império alemão. Utilizado durante a Segunda Guerra Mundial como centro de comando de operações militares da Alemanha Nazista.

aparência de competidores, em que uma maior contagem de corpos é premiada com um troféu.

Talvez seja necessário aguardarmos mais alguns anos até que a produção de filmes sobre a Guerra do Golfo efetivamente tome fôlego, talvez sejam necessárias como *Apocalypse Now* ou *Platoon*, para expandir a visão dessa guerra e fomentar a atração da platéia para esse episódio, mudar o modo como as pessoas reagem a esse conflito em específico. Retratar a guerra no cinema pode se tornar uma tarefa árdua e arriscada, principalmente durante seu desenrolar. Os polpidos cheques necessários para uma produção costumam se retrair numa guerra recente na qual ainda não há a clara definição do bem e do mal. De qualquer maneira os títulos á disposição nos auxiliam a entender um pouco mais da representação desta guerra, talvez não seja o suficiente para entendermos o seu real motivo, seu propósito ou o seu objetivo, mas entendermos que como qualquer outro conflito, em qualquer outra época, a essência da guerra permanece como sendo um dos processos mais sem sentido e brutais criados pela nossa sociedade.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

**ALTMAN**, Rick. *Cinema and Genre* In: *The Oxford History of World Cinema*. EUA: Oxford University Press, 1999. 856p.

**ALTMAN**, Rick. *Film/Genre*. Londres: BFI Publishing. 2006. 246p.

**ATKINSON**, Rick. *Na Companhia de Soldados*. São Paulo: Bertrand Brasil, 2008.

**BENJAMIN**, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*; tradução Sérgio Paulo Rouanet – 7. ed. – São Paulo: Brasiliense, 1994. 253p.

**BERGER**, Carl, ed., *The United States Air Force in Southeast Asia*. Washington DC: Office of Air Force History, 1977, p.366.

**BURGOYNE**, Robert. *A Nação do Filme*. São Paulo: UnB, 2002. 172p.

**CARRIERE**, Jean Claude. *A Linguagem Secreta do Cinema*. São Paulo: Nova Fronteira, 2006. 197p.

**CHOMSKY**, Noam. *Ambições Imperiais: O mundo pós 11/9*; Noam Chomsky em entrevista a David Barsamian; tradução C. E. de Andrade. Rio de Janeiro: Ediouro, 2006. 196p.

**ELSAESSER**, Thomas. “Francis Ford Coppola and Bram Stoker’s *Dracula*” In Steve Neale e Murray Smith (ed), *Contemporary Hollywood Cinema*. Londres: Routledge, 1998.

**FERRO**, Marc. *Cinema e História*. São Paulo: Paz e Terra, 1992. 143p.

**GRANT**, Barry Keith (ed.). *Film Genre Reader III*. Austin: University of Texas Press, 2007. 636p.

**HOBBSBAWN**, Eric. *Era dos Extremos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996. 598p.

**KARNAL**, Leandro, Sean Purdy, Luiz Estevam Fernandes e Marcus Vinícius de Moraes. *História dos Estados Unidos: das origens aos século XXI*. São Paulo: Editora Contexto, 2007. 288p.

**KELLNER**, Douglas. *A Cultura da mídia – estudos culturais: identidade e política entre o moderno e o pós-moderno*; tradução de Ivone Castilho Benedetti. Bauru, SP: EDUSC, 2001. 454p.

**KELLNER**, Douglas. *The Persian Gulf TV War*. EUA: WestView Press, 1992. 460p.

- JAMESON**, Fredric. *Marcas do Visível*. Rio de Janeiro: Editora Graal, 1995. 262p,
- NEALE**, Steve. "Questions of Genre" In *Film Genre Reader III* editorado por Barry Keith Grant, pp 160-184. Austin: University of Texas Press, 2007. 636p
- NEALE**, Steve. *Contemporary Hollywood Cinema*. Londres: Routledge, 1998. 360p.
- NEALE**, Steve. *Genre and Contemporary Hollywood*. Londres: BFI Publishing, 2006. 322p.
- NEALE**, Steve. *Genre Hollywood*. Londres: Routledge, 2000. 344p.
- ROSENBAUM**, Jonathan. *How Hollywood and the Media Limit What Films You See*. EUA, Chicago Review Press, 2002. 240p.
- SARTORI**, Giovanni. *Homo Videns: Televisão e pós-pensamento*. Bauru, SP: EDUSC, 2001. 152p.
- SUBIRATS**, Eduardo. *Vanguarda, Mídia, Metrôpoles*. São Paulo: Studio Nobel, 1993. 88p
- SWOFFORD**, Anthony. *Jarhead: A Marine's Chronicle of the Gulf War and Other Battles*. New York: Pocket, 2005. 368p.
- TUDOR**, Andrew. *Image and Influence: Studies in the Sociology of Film*. Londres: George Allen and Unwin. 1974.
- WARSHOW**, Robert. "Genres undergo predictable development" In *Film/Genre* editado por Rick Altman, p21. Londres: BFI Publishing. 2006. 246p.

## REFERÊNCIAS ELETRÔNICAS

**BIANCOLLI**, Amy. *You're bored, until you're horrified at the end*. Crônica do filme O Soldado Anônimo feita para o Jornal Houston Chronicles. Disponível em <<http://www.chron.com/disp/story.mpl/ae/movies/reviews/3436849.html>>. Acesso em: 15 de Agosto de 2008.

**LX.TV**. *Gulf War Veteran & Author of Jarhead*. Entrevista efetuada pelo website LX.TV com o autor do livro, Anthony Swofford. Disponível em <<http://lx.tv/index.html?bcpid=285076654&bclid=290736373&bctid=416330566>>. Acesso em: 10 de Agosto de 2008

**SPIKE**. *Jarhead: Interview with director Sam Mendes*. Entrevista efetuada pelo website Spike com o diretor Sam Mendes. Disponível em < <http://www.spike.com/video/jarhead-interview/2681848>>. Acesso em: 17 de Agosto de 2008

## FILMOGRAFIA

**APOCALYPSE** Now. Direção de Francis Ford Coppola. EUA: Zoetrope Studios, 1979. 1DVD (153min.): NTSC, DD, color.

**BATTLE** of Manila Bay. Produção de Vitagraph Company of America. New York: J. Stuart Blackton, 1898. (aprox. 45s.): mudo, P&B.

**BELEZA** Americana. (American Beauty). Direção de Sam Mendes. EUA: DreamWorks SKG, 1999. 1DVD (122min.): NTSC, DD, color.

**BOINAS** Verdes, Os. (The Green Berets). Direção de Ray Kellog e John Wayne. EUA: Batjac Productions, 1968. 1DVD (141min): NTSC, color

**BROADWAY** Melody, The. Direção de Harry Beaumont. EUA: MGM, 1929. 1DVD (110min.): NTSC, P&B

**CAÇADA** ao Outubro Vermelho. (The Hunt for the Red October). Direção de John McTiernan. EUA: Paramount Pictures, 1990. 1DVD (134min): NTSC, DD, color

**ESTRADA** para a Perdição. (Road to Perdition). Direção de Sam Mendes. EUA: DreamWorks SKG, 2002. 1DVD (117min.): NTSC, DD, color.

**FOMOS** Heróis. (We Were Soldiers). Direção de Mel Gibson. EUA: Icon Entertainment International, 2002. 1DVD (138min): NTSC, DD, color

**GREAT** Train Robbery, The. Direção de Edwin S. Porter. EUA: Edison Manufacturing Company, 1903. (11min) P&B

**GUERRA** Sem Cortes. (Redacted). Direção de Brian de Palma. EUA. Magnólia Pictures, 2007. 1DVD (90min): NTSC, DD, color

**FALCÃO** Negro em Perigo. (Black Hawk Down). Direção de Ridley Scott. EUA: Revolution Studios, 2001. 1DVD (144min.): NTSC, DD, color.

**HAMBURGUER** Hill. Direção de John Irvin. EUA: RKO Pictures, 1987. 1DVD (110min): NTSC, DD, color

**MAIS LONGO** dos dias, O. (The Longest Day). Direção de Ken Annakin & Andrew Marton. EUA: Twentieth Century – Fox Film Corporation, 1962. 1DVD (178min): NTSC, P&B

**MALUCO** no Exército, Um. (In the Army Now). Direção de Daniel Petrie Jr. EUA. Hollywood Pictures, 1994. 1DVD (91min): NTSC, DD, color

**M\*A\*S\*H\***. Direção de Robert Altman. EUA. Aspen Productions, 1970. 1DVD (116min): NTSC, DD, color

**NASCIDO** em 4 de Julho. (Born on the Fourth of July). Direção de Oliver Stone. EUA: Ixtlan Corporation, 1989. 1DVD (145min.): NTSC, DD, color.

**NASCIDO** para Matar. (Full Metal Jacket). Direção de Stanley Kubrick. EUA: Natant, 1987. 1DVD (116min.): NTSC, DD, color.

**O DIA** Seguinte. (The Day After). Direção de Nicholas Meyer. EUA: ABC Circle Films, 1983. 1DVD (127min): NTSC, DD, color

**O NONO** Pelotão, (9 Rota). Direção de Fyodor Bondarchuk. Rússia: Art Pictures Group, 2005. 1DVD (139min): NTSC, DD, color

**O PIANISTA**. (The Pianist). Direção de Roman Polanski. EUA: R.P. Productions, 2002. 1DVD (150min): NTSC, DD, color

**PECADOS** de Guerra. (Casualties of War). Direção de Brian de Palma. EUA: Columbia Pictures Corp., 1989. 1DVD (113min.): NTSC, DD, color.

**PLATOON**. Direção de Oliver Stone. EUA: Cinema 86, 1986. 1DVD (120min): NTSC, DD, color

**PONTE** do Rio Kwai, A. (The Bridge on the River Kwai). Direção de David Lean. EUA: Horizon Pictures, 1957. 1DVD (161min): NTSC, color.

**RESGATE** do Soldado Ryan, O (Saving Private Ryan). Direção de Steven Spielberg. EUA. Amblin Entertainment, 1998. 1DVD (170min): NTSC, DD, color

**SOLDADO** Anônimo. (Jarhead) Direção de Sam Mendes. EUA: Universal Pictures, 2005. 1DVD (125min.): NTSC, DD, color.

**SHOULDER** Arms. Direção de Charles Chaplin. EUA: Charles Chaplin Production, 1918. 1DVD (46min): P&B

**TEARING DOWN** the Spanish Flag. Produção de Vitagraph Company of America. New York: J. Stuart Blackton, 1898. (aprox. 45s.): mudo, P&B.

**TOP GUN**: Ases Indomáveis. (Top Gun). Direção de Tony Scott. EUA: Paramount Pictures, 1986. 1DVD (110min.): NTSC, DD, color.

**TRÊS** Reis. (Three Kings). Direção de David O. Russel. EUA. Warner Bros, 1999. 1DVD (114min): NTSC, DD, color

**TROVÃO** Tropical.(Tropic Thunder). Direção de Ben Stiller. EUA: GoldCrest Pictures, 2008. 1DVD (107min.): NTSC, DD, color.

## ANEXOS

**Anexo I** – Entrevista concedida pelo capitão da reserva dos fuzileiros americanos, Dale Dye. Atualmente consultor militar técnico de Hollywood, tendo prestado consultoria nos filmes: O Resgate do Soldado Ryan, 1998 de Steven Spielberg, Platoon, 1986 de Oliver Stone, Pecados de Guerra, 1989 de Brian de Palma, Atrás da Linha Vermelha, de Terrence Malick, entre outros.

Response to questions posed by Rodrigo Ignacio, Sao Paulo, Brazil.  
Prepared by Captain Dale A. Dye USMC (Ret), Warriors, Inc. ([www.warriorsinc.com](http://www.warriorsinc.com))

Emailed from Melbourne, Australia 24 November 2007

Permission for usage, to include direct quotes and attribution for academic purposes, is hereby granted.

1. Given all the different directors that you have worked for over the years, what has been the main concern at the conception of a war movie?

All film and TV directors I've worked with differ in their approach to a war movie in some ways, but there are some common denominators. Directors are all artists and storytellers to a lesser or greater degree depending on the individual. They are all also businessmen who must feel the pulse of the movie-going public and the mood of the major studio executives in order to get their projects funded at the astronomical levels modern film-making requires. A director contemplating a war story for film or TV must first determine if it would be a box office draw. He must ask himself the question: Will this story be popular with worldwide audiences? If he decides it might be, he must then convince major studio executives to agree with his assessment in order to raise the money he needs. When this involves millions of dollars, it's often a hard sell involving potential risk versus huge expenditure with no accurate yardstick available to measure potential success or profits. That means making a war story is a tough sell and all directors know that going into a project. Having said that, many directors want to make a war movie so they are initially concerned with the story and it's emotional content.

2. Are there many differences between directors in regard to their takes on specific wars?

Yes. While directors differ as individuals and as storytellers, they tend to see war stories in similar ways. World War II is a fairly black and white proposition with clear-cut heroes and villains. Korea, Vietnam and subsequent conflicts are seen as American misadventures with as many villains on the side of the allies as among the enemies. This is a reflection of a liberal political viewpoint and it's common among the modern generation of filmmakers.

3. Does the American government support production of war movies? How is this done?

The American Department of Defense sometimes provides filmmakers with support for war movies or TV projects but it's a fairly rare occurrence. To get government support, producers and directors must submit their scripts to fairly rigorous inspection and agree to change any aspects that the Pentagon deems inaccurate or misleading concerning the American military and how it fights or fought specific wars. Most directors are unwilling to submit to this agreement, as they believe it robs them of creative freedom and that's one of the reasons war movies cost so much to make. Even if the Department of Defense agrees to provide assistance, they do so on a low-priority, as-available basis. This is understandable as the Pentagon is really not in the business of making movies and has larger missions to handle. I recognized this fact early in my career and set out to handle many of the films that the Pentagon would not support. It's one of the reasons for my success. Further to this point, if a filmmaker is contemplating a period piece such as a film about WW I, WW II, Korea or Vietnam, there is very little in the modern American arsenal that they can use. The older weapons, equipment, uniforms, vehicles and airplanes have long since been retired.

4. Apparently there are few movies being made about the first Gulf War and the current wars in Iraq and Afghanistan. Is there a difficulty with getting these films made?

Yes. The first Gulf War was over in less than one hundred days and was fairly bloodless. That doesn't make for good story telling on film. It was a fairly one-sided conflict and over in a hurry with not much low-level combat, so the stories that emerged weren't deemed very interesting by filmmakers. The current conflicts in Afghanistan and Iraq are ongoing and more interesting, but studio executives who hold the purse strings are not sure about the appeal of stories from these politically charged campaigns and they are being very careful about writing large checks to fund movies with the war on worldwide terrorism as backdrop. There have been a few films made but they are all mostly political stories with very strong points of view, mostly adverse to the American government position. These have been less than popular and not very profitable. This is because the movie-going public is divided in their opinions about these fights and there is little consensus concerning the right and wrong of it all.

5. Do you believe war movies can influence audiences? How?

War movies can have a profound effect on audiences and this is one of the major reasons that such films continue to be made. Combat – the life and death struggle between individuals on a battlefield – allows filmmakers to explore the entire gamut of human emotions and observe both the best and the worst in human beings. That's fascinating stuff by any measure. Audiences, who live relatively placid, unchallenging, safe and undemanding lives, are often mesmerized by stories from situations so far removed from their own experience. When they see such insights in film or popular media, they often change their opinions or become interested in a topic that they had previously ignored. A classic example is the film "Platoon" which I made with director Oliver Stone. Up until we released that film in 1985, the American public had ignored Vietnam veterans and simply wished that long, brutal war away from their consciousness. When we released "Platoon" to huge popular acclaim, the American public got an insight about what veterans had been through in Vietnam and suddenly changed their collective opinion. In American society, it was the beginning of a huge and very important healing process...for the nation and for its Vietnam veterans.

6. What part did you play in the production of "Saving Private Ryan"?

I was Steven Spielberg's Military Advisor on this film and was at his side through all aspects including script-writing, physical production and post-production. He relied on me heavily to give him insights into the mentality of combat men, their actions and reactions in combat situations, as well as more specific detailed information about weapons and tactics. He gave me great latitude in training actors to accurately and insightfully portray World War II Army Rangers and did not hesitate to change when I recommended modifications in action or dialogue. Spielberg is a marvelous storyteller and he knows instinctively how to push an audience's emotional buttons. He's also fascinated with military detail and wants to get things right when he makes a movie, so he had me evaluate every take of every scene. In general, if I didn't like it, he didn't either and he'd send me in to fix the problem.

7. What is your opinion of the final product?

In my considered opinion, "Saving Private Ryan" is one of the best war movies ever made. The first 25-minute sequence involving the U.S. Army D-Day landings on Omaha Beach in Normandy is one of the most accurate and stirring depictions of infantry combat ever committed to film. The message inherent in the story is also universal and timeless. Good men will sacrifice everything to a noble cause. That's been demonstrated throughout human history and we often need to be reminded of such sacrifices and the effect they have on our lives. "Saving Private Ryan" does that as well as any film ever made.

8. Is there a fascination among worldwide audiences with moves about WW II? If so, why is that in your opinion?

Audiences are often puzzled by war, perplexed by its causes and shocked at its costs. That's understandable as such things are often beyond the ability of common people to grasp involving as they do high-level geo-political considerations. Why Korea? Why Vietnam? Why Afghanistan and Iraq? There are as many opinions as there are questions. That's confusing, divisive and unsettling within a population that is sacrificing sons and daughters to war efforts. World War II was not like that. In that worldwide conflict there were clear issues and readily identifiable bad guys and good guys. No thinking individual is going to root for the Nazis or the Imperial Japanese Army trying to place a stranglehold on a free world. And most thinking people applaud the efforts of free nations to destroy such a menace. So the stories that emerge from such a conflict are appealing and easy to tell. These stories also have an automatic, built-in appeal. It's easy to identify and hate the villains. It's just as easy to see and cheer the heroes. There's not much risk involved and not much variance in the point of view with World War II and that's what makes movies about that conflict so readily appealing and so consistently popular.

# Livros Grátis

( <http://www.livrosgratis.com.br> )

Milhares de Livros para Download:

[Baixar livros de Administração](#)

[Baixar livros de Agronomia](#)

[Baixar livros de Arquitetura](#)

[Baixar livros de Artes](#)

[Baixar livros de Astronomia](#)

[Baixar livros de Biologia Geral](#)

[Baixar livros de Ciência da Computação](#)

[Baixar livros de Ciência da Informação](#)

[Baixar livros de Ciência Política](#)

[Baixar livros de Ciências da Saúde](#)

[Baixar livros de Comunicação](#)

[Baixar livros do Conselho Nacional de Educação - CNE](#)

[Baixar livros de Defesa civil](#)

[Baixar livros de Direito](#)

[Baixar livros de Direitos humanos](#)

[Baixar livros de Economia](#)

[Baixar livros de Economia Doméstica](#)

[Baixar livros de Educação](#)

[Baixar livros de Educação - Trânsito](#)

[Baixar livros de Educação Física](#)

[Baixar livros de Engenharia Aeroespacial](#)

[Baixar livros de Farmácia](#)

[Baixar livros de Filosofia](#)

[Baixar livros de Física](#)

[Baixar livros de Geociências](#)

[Baixar livros de Geografia](#)

[Baixar livros de História](#)

[Baixar livros de Línguas](#)

[Baixar livros de Literatura](#)  
[Baixar livros de Literatura de Cordel](#)  
[Baixar livros de Literatura Infantil](#)  
[Baixar livros de Matemática](#)  
[Baixar livros de Medicina](#)  
[Baixar livros de Medicina Veterinária](#)  
[Baixar livros de Meio Ambiente](#)  
[Baixar livros de Meteorologia](#)  
[Baixar Monografias e TCC](#)  
[Baixar livros Multidisciplinar](#)  
[Baixar livros de Música](#)  
[Baixar livros de Psicologia](#)  
[Baixar livros de Química](#)  
[Baixar livros de Saúde Coletiva](#)  
[Baixar livros de Serviço Social](#)  
[Baixar livros de Sociologia](#)  
[Baixar livros de Teologia](#)  
[Baixar livros de Trabalho](#)  
[Baixar livros de Turismo](#)