

Combates de Memórias. Detração e resgate dos veteranos do Vietnã

Ana Paula Spini*

Resumo

O artigo analisa o combate de memórias entre os veteranos do Vietnã nas décadas de 1980 e 1990. Se na década de 1980 as memórias vitoriosas foram as que denunciaram as atrocidades dos soldados norte-americanos no Vietnã, na década seguinte emergiram memórias que procuraram resgatar positivamente a imagem do veterano. A emergência, na década de 1990, de memórias até então silenciadas, possível em função do espetáculo bem sucedido da guerra do Golfo, deu-se em disputa com as memórias consagradas por filmes testemunhais sobre a guerra do Vietnã produzidos em Hollywood na década de 1980.

Palavras-chave: memória; veteranos do Vietnã; Hollywood.

Abstract

The article analyses the battle of memories among the Vietnam veterans in 1980s and 1990s. In the 1980s the triumphant memories denounced the atrocities committed by the American soldiers in Vietnam, whereas the ones emerged in the following decade attempted to retrieve the image of the veteran positively. The memories so far silenced in the 1990s, whose display was possible due to the successful spectacle of the Gulf war, were uncovered in competition with the memories sanctioned by films witnessing the Vietnam War produced in Hollywood in the 1980s.

Keywords: memory; Vietnam veterans; Hollywood.

1. Memórias vitoriosas na década de 1980 no cinema de Hollywood.

Os filmes sobre o Vietnã da década de 80 engrossaram as fileiras das denúncias de atrocidades cometidas por soldados norte-americanos na Guerra do Vietnã, vindas a público desde final da década de 60. As representações dos veteranos como “*baby killers*”, usuais nas décadas de 70 e 80, de comportamento desviante com o uso de drogas, apesar de terem se tornado emblemáticas, não são as únicas encenadas, nem foram encenadas sempre da mesma maneira, tendo assumido significados diferentes e contrastantes.

* Doutora em História pela Universidade Federal Fluminense; professora de História da América na UNIABEU/RJ; anapaula.spini@gmail.com.

Platoon e *Nascido para Matar* são dois exemplos de filmes que representaram negativamente aquilo que em *Rambo* foi celebrado – o corpo viril e violento da *America*.

*Platoon*¹ é a história de um jovem voluntário de classe média norte-americana que vê na guerra a possibilidade de encontrar uma opção de vida diferente da que os pais traçaram para ele: a reprodução do próprio estilo de vida típico da pacata classe média sintetizado em três palavras – casa, família e trabalho.

A guerra significa para ele oportunidade, empreendimento e, neste sentido, ele traz para o Vietnã – local onde se passa a trama – um traço cultural muito forte: a guerra significando tanto empresa para uma nação democrática e seus cidadãos quanto rito. Stone romantiza esta busca empreendedora ao traçar o perfil do protagonista – Taylor – como o jovem que chega inocente ao Vietnã. A imagem do avião militar, abrindo a grande porta para “despejar” os recrutas no início do filme, pode ser lida como uma alegoria do parto. Taylor chega inocente e o que lhe é revelado é a vida na sua crueza: veteranos decrepitos, corpos embalados em sacos pretos. Inicia-se o seu rito de passagem, de jovem esperançoso e inocente para homem sobrevivente, preparado para ensinar a lição da guerra.

Taylor, Barnes e Elias formam o elenco de personagens principais. Taylor é jovem, inocente, idealista e inexperiente. Barnes e Elias são sargentos e líderes do pelotão e têm como características comuns a determinação e a experiência. São, contudo, os dois personagens, antagônicos. Enquanto Barnes aparece endurecido pelos horrores da guerra, Elias conserva grande sensibilidade no trato com os soldados do pelotão. Esta oposição é reforçada pelo tipo físico dos dois personagens e seu perfil psicológico. Barnes é másculo, duro, possui uma cicatriz enorme no rosto, enquanto Elias é magro, sensível e sua homossexualidade é sugerida.

Os personagens passam por transformações diferentes, em tempos diferentes. Taylor deixa de ser, ao longo do filme, um jovem inocente, para se tornar um homem capaz de ensinar a lição da guerra. A dureza de Barnes, esculpida pelos horrores da guerra, torna-o um assassino. Já a mudança de Elias se dá fora da evolução da trama. Ele deixa de acreditar na guerra e nos seus motivos e ainda assim permanece ali,

¹ Orion Pictures, 1986. Direção: Oliver Stone. Roteiro: Oliver Stone. Produção: Arnold Kopelson. Produção executiva: Pierre David. Co-produtor: A. Kitman Ho. Fotografia: Robert Richardson. Música original: Georges Delerue. Consultor técnico militar: Capitão Dale Dye (United States Marine Corp. (Ret.)). Editor: Claire Simpson. Duração: 120 min. 4 oscar: melhor filme, melhor diretor, melhor montagem e melhor som.

realizando as missões de maneira corajosa e determinada. Assim, os críticos da guerra são positivamente representados no filme.

Como Barnes se torna o vilão ao assassinar vietnamitas civis e o companheiro de pelotão Elias, fica implícito o juízo de valor de Oliver Stone a respeito de como deve agir um líder. O líder correto para Stone morre como um mártir, defendendo com heroísmo sua nação. Contudo, Stone não constrói a personagem Barnes de maneira absolutamente negativa. Dá a ele características necessárias a um bom líder: determinação e fidelidade a uma causa. Isto é confirmado pela fala, em *off*, de Taylor ao final do filme, quando este se reconhece como filho desses dois pais. O herói de Stone é fruto do que há de melhor em Elias – seu humanismo – com o que há de melhor em Barnes – sua determinação. Apenas Taylor sobrevive ao final da epopéia, como aquele que está apto a realizar uma missão: ensinar a lição da guerra e reunificar a nação dividida.

O espectador é solicitado a identificar-se com Taylor, a emocionar-se com a morte de Elias, a rejeitar Barnes e a refletir sobre a lição da guerra.

O'Neill, o tenente, e Júnior formam o conjunto de personagens secundários que compõem o núcleo antagonista. Suas características levam o espectador a rejeitá-los. O'Neill é o protótipo do adulator: acende os cigarros de Barnes, concorda com todas as idéias dele, faz tudo que este manda sem pestanejar e tem, ao mesmo tempo, postura de superioridade na frente dos recrutas. O tenente não tem a liderança do pelotão por ser incompetente. Quando toma a dianteira nos combates, provoca a morte de seus homens pelo “fogo amigo”. É inseguro, sem poder de decisão e acata as ordens de Barnes, além de se preocupar em manter as aparências quanto a quem cabe dar as ordens. Já Júnior é mentiroso, covarde e usa de subterfúgios para fugir do combate. É o único personagem totalmente desengajado da guerra e da nação. Ele é negro e isso é significativo. Nenhum outro personagem negro tem a fala de revolta contra o racismo como tem Júnior. Os outros negros enfocados positivamente têm a fala de crítica contra as desigualdades sociais – como, por exemplo, King, quando ri ao saber que Taylor é voluntário, dizendo que só os ricos pretendem ser heróis – e contra os privilégios dentro do pelotão de certos grupos – quando Francis critica a “política” existente de favorecimento. Stone dá a fala de revolta contra o racismo a um negro de caráter duvidoso.

Os críticos de cinema que escreveram sobre *Platoon* são unânimes em ressaltar o realismo do filme e a sensação dos veteranos de reviverem a guerra tal como

ela ocorreu.² Adotando a técnica do cinema documentário, Stone deu ao filme verossimilhança, legitimidade histórica, autenticidade, reconhecidos pelos norte-americanos e desejados pelo público sobre a Guerra do Vietnã. Sendo precedido por filmes emblemáticos como *Apocalypse Now* (Francis Ford Coppola, 1979) e *O Franco Atirador* (Michael Cimino, 1978), *Platoon* marcou não só o imaginário norte-americano sobre a guerra, como também a cinematografia sobre filmes de guerra dos períodos posteriores.³

Ganhador de quatro Oscar⁴, *Platoon* encenou a Guerra do Vietnã do ponto de vista do veterano. A legitimidade do tratamento dado por Stone foi, em grande parte, determinada pela sua experiência na guerra, contada em tom autobiográfico, e pelo reconhecimento da veracidade da história por parte dos veteranos. Ao resgatar a sanidade e a lucidez do veterano, *Platoon* resgata a sanidade da própria nação, sem deixar de fazer crítica à desumanidade contida na guerra. O resgate da sanidade não foi possível sem que vidas fossem perdidas, sem que atrocidades fossem cometidas.

Stone critica claramente a instituição Exército e, principalmente, a justiça militar. O herói do filme – Taylor – sendo um justiceiro, aquele que faz justiça pelas próprias mãos, o faz não somente porque está endurecido pelos horrores da guerra, mas porque é o meio de garantir que a justiça seja feita. O indivíduo se sobrepõe à instituição, incapaz de cumprir sua função na sociedade.

Realizado em 1986, durante a administração Reagan, e no contexto do revisionismo oficial sobre a Guerra do Vietnã, *Platoon* não pode ser identificado como um filme que siga as orientações ideológicas conservadoras adotadas pelo governo norte-americano, mas ajuda a compor um quadro de elementos que, destinado a falar do Vietnã, contribui para o resgate da guerra perdida e para a transformação da perda em lição. Esta lição tem um cunho religioso que vai do humanismo contrário à guerra e, portanto, pacifista, passando pela idéia da positividade da guerra e o que ela pode ensinar à nação.

² Roger Ebert. "Platoon". *Chicago Suntimes*. 30/12/1986. www.suntimes.com/ebert/ebert_reviews/1986/12/125248.html ; Acesso em: fev. 2004 Paul Attanasio. "Platoon". *Washington Post*. 16/01/1986. www.washingtonpost.com/wp-srv/style/longterm/movie.../platoonrattanasio_a0ad90.ht. Acesso em: fev. 2004; Vincent Canby. "Film: The Vietnam War in Stone's 'Platoon'". *The New York Times*.; Pauline Kael, "Little shocks, Big Shocks". *The New Yorker*. 12/01/1987. www.newyorker.com/printable/?archive/020311fr_archive01 ;

³ James Berardinelli. "Platoon; top 100 all time". www.movie-reviews.colossus.net/movies/p/platoon.html . Acesso em: fev. 2004

⁴ melhor filme, melhor diretor, melhor edição e música.

*Nascido para Matar*⁵ conta a história do engajamento militar de Joker, um jovem branco intelectual, desde o treinamento que o transformaria em um *marine* até o combate no Vietnã. Joker é irônico como é irônico o olhar de Kubrick sobre os militares e sobre a Guerra do Vietnã. Caracterizado como um intelectual, cético religioso, que se alista como jornalista, Joker tem uma atitude ambígua em relação à guerra: em seu capacete estão os dizeres “nascido para matar” e em seu uniforme está a insígnia da paz. Ao ser indagado por um superior sobre a contradição, responde que é a ambigüidade humana, tal como a define Jung.

O sargento Hartman, representando o exército, é um homem durão, cujo método de treinamento é submeter os recrutas a constantes humilhações. Como exemplos de *marines*, cita Lee Oswald e Charles Whitman, dois assassinos. É morto no final da primeira parte por Pyle, recruta constantemente humilhado por ele e, por isto, transformado ao longo do treinamento em máquina de matar.

Nascido para Matar foge da fórmula filme sobre o Vietnã. O tom do filme é a ironia, o combate não é travado na selva, mas em uma cidade destruída, o que o faz parecer mais um filme sobre a Segunda Guerra Mundial do que um filme sobre o Vietnã. O protagonista possui atitude de ativista antiguerra e no final não há lição a ser ensinada. O filme acaba após a execução do atirador, que é uma mulher, e da volta do pelotão ao combate.

Nascido para Matar e *Platoon* podem ser considerados filmes testemunhais sobre a Guerra do Vietnã. O primeiro foi feito a partir de uma adaptação da obra de Gustav Hasford – *Short-Timers* – inspirada na própria experiência durante a guerra, como *marine* e correspondente de guerra; e o segundo, a partir da experiência de Oliver Stone como combatente. Considerando as datas de edição do livro de Gustav Hasford e realização do filme, pode-se afirmar que são contemporâneos. O livro foi editado em

⁵ *Título Original:* Full Metal Jacket; *Gênero:* Guerra; *Tempo de Duração:* 117 minutos; *Ano de Lançamento (EUA):* 1987; *Estúdio:* Warner Bros.; *Distribuição:* Warner Bros.; *Direção:* Stanley Kubrick; *Roteiro:* Michael Herr e Stanley Kubrick, baseado em livro de Gustav Hasford; *Produção:* Stanley Kubrick; *Música:* Vivian Kubrick; *Direção de Fotografia:* Douglas Milsome; *Desenho de Produção:* Anton Furst; *Direção de Arte:* Keith Pain, Nigel Phelps, Rod Stratfold e Leslie Tomkins; *Figurino:* Keith Denny; *Edição:* Martin Hunter. Elenco: Matthew Modine (Recruta Joker / Narrador); Adam Baldwin (Animal Mother); Vincent D'Onofrio (Recruta Gomer Pyle); R. Lee Ermey (Sargento Hartman); Dorian Harewood (Recruta Eightball); Arliss Howard (Recruta Cowboy); Kevyn Major Howard (Recruta Rafterman); Ed O'Ross (Tenente Walter J. "Touchdown" Tinoshky); John Terry (Tenente Lockhart); Kieron Kecchinis (Crazy Earl); Kirk Taylor (Recruta Payback); Jon Stafford (Doc Jay); Ian Tyler (Tenente Cleves); Papillon Soo; Bruce Boa.

1983 e o filme, exibido em 1987. Quatro anos separam as duas produções. São, portanto, ambos, produtos dos anos 1980.

As décadas de 70 e 80 do século XX assistiram a uma enxurrada de obras testemunhais de veteranos do Vietnã, normalmente em forma de livros e posteriormente transformadas em filmes, que acabaram por criar um gênero de filme dentro do gênero guerra: o gênero Vietnã. Era grande o volume de depoimentos de veteranos e o espaço que tinham na mídia. Segundo Jerry Lee Lembke, veterano-ativista, em uma sondagem feita a partir do *Freedom Information Act* por B.G. Burkett, empresário texano, foi encontrado que 75% das histórias de veteranos por ele acompanhadas eram parcial ou totalmente fraudulentas (LEMBKE, 1997).

Na filmografia da Guerra do Vietnã da década de 80, dois filmes podem ser considerados emblemáticos: *Rambo* e *Platoon*. Com bilheteria espetacular para a época⁶, tornaram-se referência para os filmes de guerra dos períodos subsequentes. Colocar tais filmes, ideologicamente díspares, como emblemáticos, tem implicações sobre o significado de Hollywood para a cultura norte-americana. Se para o senso comum Hollywood é tida como representante da ideologia hegemônica norte-americana, para o pesquisador, tal obviedade deve ser olhada com dúvida e ceticismo.

Neste sentido, torna-se pertinente investigar em que medida Hollywood atua tanto como um agente de controle social como de mudança. (SLOCUM, 2000).

A imagem de uma indústria do cinema em sintonia com o *establishment* não é fantasiosa. Hollywood foi, durante a Primeira Guerra Mundial, componente importante da propaganda governamental dos Estados Unidos, da campanha pela formação de uma opinião pública favorável aos esforços de guerra. Foi criado, para tanto, em abril de 1917, o *Committee on Public Information* (CPI).

Durante a Segunda Guerra Mundial, novamente Hollywood foi convocada para fazer a propaganda governamental da guerra, reafirmando sua importância como veículo de formação de valores atinados com os interesses governamentais. O Departamento de Guerra trouxe diretores de Hollywood, notadamente Frank Capra, para injetar drama em documentários, com formato de filmes, que transmitiam o sentido de missão inspirada na retórica governamental sobre a guerra. Os filmes de propaganda da Segunda Guerra Mundial tinham uma narração autoritária acompanhada

⁶ Rambo teve uma bilheteria de \$150.415.432 nos Estados Unidos enquanto Platoon alcançou \$137.963.328, uma receita equivalente se considerarmos os números díspares com relação aos outros filmes de guerra do período. Fonte: *The Numbers box office data, movie stars, idle speculation*. Disponível em: < <http://www.the-numbers.com> > Acesso em maio 2005.

de fatos excitantes. Os filmes adotavam o estilo confidente pressupondo espectadores que partilhavam seus valores, objetivos e interpretação dos eventos em torno da oposição entre solidariedade nacional e o fascismo. Embora o isolacionismo tenha sido difundido durante a década de 30 e nos anos 1940-41, depois do ataque japonês sobre *Pearl Harbor*, deu lugar a um forte apoio para o envolvimento norte-americano na guerra. (SPRINGER, 1991, p. 95)

É preciso, contudo, lembrar de dois outros momentos históricos em que Hollywood foi alvo da censura dos grupos mais conservadores da sociedade: o primeiro na década de 20, quando a direita cristã se levantou contra Hollywood em um processo que culminou no Código Hays na década de 30, e o segundo após a Segunda Guerra Mundial, em que personalidades de Hollywood foram perseguidas pelo macartismo.

Não é possível afirmar que, a partir de 2001, com os atentados, Hollywood tenha seguido uma tendência de apoiar incondicionalmente as políticas de George W. Bush. É possível vislumbrar críticas ao governo federal no universo cinematográfico, tanto nos textos fílmicos quanto nas manifestações de artistas identificados a Hollywood: as manifestações contrárias à guerra do Iraque na entrega do Oscar, em 2003, em que artistas se apresentaram munidos de um símbolo da paz; a prevalência de filmes deprimentes na entrega do Oscar em 2005; a crítica de Bush à aproximação entre Kerry e “Hollywood” durante a campanha para presidente em 2004:

Kerry apareceu no palco logo depois que vários artistas bem populares debocharam do presidente, inclusive com vários ataques pessoais cruéis e piadas vulgares, como as feitas pela comediante Whoopi Goldberg.

...‘Cada um dos artistas aqui presentes’, disse Kerry à multidão, traz para vocês o coração e a alma de nosso país’....

“... ‘Se você diz que o coração e a alma dos Estados Unidos se encontram em Hollywood, eu temo que você não seja o candidato dos valores conservadores’ (Bush apud WEBER, Bruce)”.⁷

⁷ WEBER, Bruce. “Bush critica proximidade entre Kerry e Hollywood; presidente diz que cinema não representa valores dos americanos”, in *The New York Times* 04/09/2004. Para matérias indicativas dos outros aspectos tratados: BREZNICAN, Anthony. “Filmes com temas deprimentes ameaçam Oscar. Baixo astral e baixa bilheteria devem tirar o interesse na premiação”, in *The New York Times*, 26/02/2005.; Astros de Hollywood se unem em campanha contra reeleição de Bush. Washington, 04/07/2004, 13h25. Uol Diversão & Arte. 04/07/2004.; DÁVILA, Sérgio. “Cruzada” faz apologia velada da era Bush. *Folha de São Paulo, Folha Ilustrada*, Quarta-feira, 04 de maio de 2005; Entrevista com Ridley Scott: “O filme não é sobre a guerra ao terror!” *Folha de São Paulo, Folha Ilustrada*, Quarta-feira, 04 de maio de 2005.

Como indústria, Hollywood é um rótulo de qualidade que se caracteriza pelo estabelecimento de padrões para a realização de filmes. São criadas fórmulas de produção possíveis de serem reconhecidas em função da sua divisão em gêneros cinematográficos. Para cada gênero existem fórmulas específicas, que orientam o espectador/consumidor na escolha do produto. Contudo, com isto não se quer dizer que em Hollywood não são feitos filmes que rompem com os padrões estabelecidos. Ao contrário, quando isto ocorre, e ocorre quando a recepção é positiva, o filme passa a ser referência para aqueles realizados posteriormente, que transformam novos recursos, novas linguagens, em um novo padrão.

Segundo Carlos Augusto Calil

Hollywood demonstrou ao longo de sua história um deslumbramento com os escritores e dramaturgos famosos. Cada estúdio disputava a primazia de ter sob contrato os melhores dentre eles[...] Emprestaram àquela comunidade vulgar, onde imperavam homens de negócio ignorantões, um atestado de idoneidade intelectual. (CALIL in XAVIER, 1996).

Hollywood é um chavão para se designar a indústria de filmes norte-americana – sendo uma palavra que, na imprensa, abarca de realizadores a atores e atrizes, significando então o *mundo artístico* – não se constituindo em um *totum* monolítico ideologicamente, mesmo que tenha sido predominantemente veículo de valores conservadores da sociedade norte-americana. Sendo uma indústria de filmes, é mais pertinente pensá-la inserida em uma sociedade multifacetada, com contradições culturais, ambigüidades e que volta e meia mergulha em crises identitárias que estarão representadas nas produções hollywoodianas.

Parece, enfim, mais pertinente pensar a relação entre Hollywood, governo e sociedade como uma relação calcada na negociação que, dependendo do contexto histórico, pode fazer de Hollywood mais progressista ou mais conservadora e nacionalista. Tanto em um caso, como em outro, é possível identificar dissensões internas definidas pela visão de mundo dos diretores e atores.

Em *Nascido para Matar*, traça-se a criação, dentro da instituição militar, do assassino na sociedade norte-americana. Na primeira parte do filme, a personagem que se destaca, apesar de não ser a personagem principal, é o instrutor Hartman, representada pelo também ex-marine e instrutor R. Lee Ermey. Seu papel é o do vilão, cujo perfil de durão lhe rende o apelido de John Wayne. A alusão a John Wayne não é elogiosa, soando como crítica e deboche. Com isto, o filme realiza a crítica a um

importante representante do mito da fronteira na cinematografia hollywoodiana, ator consagrado pelos filmes de Western e de guerra das décadas de 1940 e 1950.

Gustav Hasford, Michael Herr e Stanley Kubrick⁸ criticam métodos militares de disciplinarização do corpo e da mente do soldado. Os métodos representados ao longo da primeira parte do filme são o achincalhe, o treino pesado, a punição ao grupo pelas infrações individuais, o batismo do rifle com nome de mulher, a oração ao rifle, a analogia entre potência sexual e potência militar, entre rifle e vagina, e entre uso do rifle e do pênis.⁹ Os métodos são: doutrinação, condicionamento físico e punição.

A crítica se estende à idéia de virilidade nacional atrelada ao cigarro Marlboro. (KELLNER, 2001, p.318). Na cena em que reclama da falta de ação da sua atividade de fotógrafo na base militar, Raftsman carrega embaixo do braço um pacote de Marlboro, cigarro símbolo de masculinidade cujo uso foi associado ao desejo de ser um “homem de verdade” à maneira de um *cowboy*.

Em *Platoon*, um maço de Marlboro no capacete do vilão Barnes revela sua identidade. Marlboro foi um acessório escolhido por Stone para compor a personagem assassina da história: másculo sim, e também truculento e rude.

A forma como é utilizada a marca do cigarro – que desde a década de 1950 teve *cowboys* como garotos propaganda e que passou a simbolizar o tipo de homem ideal – em *Platoon* e *Nascido para Matar*, revela a crítica desses dois filmes à imagem do homem viril. A composição personagem/acessório faz a inversão da imagem publicitária, que associava o uso do cigarro a um mito norte-americano, a um herói. Em *Nascido para Matar*, a associação entre Raftsman e Marlboro inverte as qualidades associadas ao *cowboy*: o personagem é sensível, inexperiente, imaturo. É feita com certa ironia, revelando a falácia publicitária “consume e seja alguém”. Em *Platoon*, a associação entre Barnes e Marlboro inverte a imagem original do usuário como herói: no lugar do herói, o vilão.

A iconoclastia de Hasford dirige-se aos mitos viris da cultura norte-americana: a Rambo, a John Wayne, à instituição militar. A tosa dos cabelos dos soldados no início do filme encena o início da disciplinarização dos jovens pela instituição militar. Pode ser lida, ainda, como a reação militarista da década de 80 à propalada feminização da

⁸ Autor do livro, roteirista e diretor, respectivamente.

⁹ No dormitório os soldados marcham e cantam a música liderados por Hartman. No ombro direito seguram o rifle e na mão esquerda seguram o pênis: *This is my rifle! This is my gun! This is for fighting! This is for fun!*

cultura norte-americana, levada a cabo durante a Guerra do Vietnã. Jovens estudantes, homens, de posse do direito de se obstar ao alistamento (objeção consciente), criaram um símbolo de protesto contra o militarismo na década de 60: deixaram seus cabelos crescerem. A importância política dos cabelos longos para os ativistas antiguerra pode ser atestada na seguinte fala de um estudante da Columbia University em 1969:

“[...]A ciência médica tem descoberto alguma correlação positiva entre comprimento do cabelo e qualquer coisa – inteligência, virilidade, moralidade, cáries, câncer .

Homens de cabelos compridos, contudo, têm sido conhecidos por deixarem algumas pessoas doentes.

Meu pai, por exemplo[...]

Meu pai fala sobre a péssima impressão que as pessoas têm quando vêem alguém cabeludo. Eu retruco com a péssima impressão que as pessoas têm quando vêem alguém cheio de si com seu novo Cadillac brilhante, com um motorista uniformizado estático ao lado. Mas pelas péssimas vibrações emanadas dos meus folículos, eu digo: ótimo. Eu quero zombar da polícia, blasfemar para as senhoras e deixar os homens de negócio preocupados. Quero que todos olhem para mim e digam: “Lá vai um inimigo do estado”, porque é o que sou, como nós dizemos na atividade da Revolução.

Também, eu gostaria que as pessoas de paz me fizessem o sinal da vitória e eu gostaria de retribuir, para que assim pudéssemos ser capazes de nos reconhecer uns aos outros. E cabelo é um símbolo apropriado. Cabelos longos podem ser associados à paz, porque o primeiro momento em que homens americanos tiveram que cortar o cabelo foi depois da Primeira Guerra Mundial, o primeiro momento que um grande número de homens americanos tornou-se militares...”¹⁰

Revolta, feminização da sociedade, antimilitarismo e romantismo são os ingredientes da fala de protesto do estudante.¹¹ São ingredientes da Revolução Cultural iniciada nos anos 60, dentre outros países, nos Estados Unidos. Denúncia, reação ao ressurgimento da nação masculinizada da era Reagan, antimilitarismo e cinismo são os ingredientes da narrativa do filme de Kubrick. Muito em comum, mas algo fundamental difere as duas narrativas: o tom da “fala”. Se no primeiro é possível visualizar a paixão,

¹⁰ A Protester at Columbia University Speaks on Long Hair and Revolution, 1969 .In: Hoffman, Elizabeth Cobbs and Gjerde, Jon. *Major Problems in American History*. Volume II: Since 1865. Boston, New York, Houghton Mifflin Company, 2002, p. 382-383.

¹¹“ [...]o romantismo representa uma crítica da modernidade, isto é, da civilização capitalista moderna, em nome de valores e ideais do passado (pré-capitalista, pré-moderno). Podemos dizer que, desde sua origem, o romantismo é iluminado pela dupla luz da estrela da revolta e do “sol negro da melancolia” (Nerval) (grifos dos autores). Löwy, Michael e Sayre, Robert. *Revolta e melancolia; o romantismo na contramão da modernidade*. Petrópolis, Vozes, 1995, p.34.

a “causa”, no segundo, o cinismo revela ao mesmo tempo a falta de paixão e a incredulidade na “causa”.

Hollywood não foi refratária ao embate entre interesses governamentais e interesses coletivos da população norte-americana, inclusive nos filmes de guerra. O antimilitarismo de Kubrick, o apelo de Stone pela unidade nacional, bem como o militarismo do diretor de Rambo, Ted Kotcheff, estão inseridos neste contexto de preparação militar empreendida pela administração Reagan, de reformulação da cultura do engajamento pelas instituições militares e de resistência popular à corrida nuclear.

As “verdades” de Kubrick e Stone sobre o Vietnã engrossam e ratificam as denúncias de veteranos vindas a público, a partir de 1969, dos crimes cometidos por soldados norte-americanos no Vietnã contra civis, incluindo mulheres e crianças. A ficção que permite ao espectador viver as emoções provocadas pela ação da guerra, bem como de todos os sentimentos acompanhados como medo, ódio, dor, pena e vergonha, permite que tais versões da guerra sejam consolidadas no imaginário norte-americano.

Tais versões, já presentes na cinematografia de Hollywood desde a década de 1970 (BEATTIE, 1998, p.63), contam agora com um fato novo: são filmes testemunhais, feitos a partir da memória de veteranos do Vietnã, o que implica, por um lado, no resgate dos veteranos até então fadados ao mito do veterano desajustado, perturbado, mas, por outro, na detração de outros veteranos, encenados como violentos, assassinos, contra os quais era preciso lutar.

Versões de veteranos que durante a década de 1970 denunciavam atrocidades, levadas às telas a partir da década de 1980, eram garantia de que eles, os que denunciavam, não seriam confundidos com os “*baby killers*”. Era a forma de redenção através da construção de uma linha divisória entre o veterano bom e o mau. A sua narrativa de denúncia era o passaporte para a sua absolvição perante a sociedade e forma de reconhecimento e inserção social. Sua versão produzia ou reforçava uma ambigüidade: veteranos eram vilões, mas também podiam ser heróis. A produção da ambigüidade amenizou, de certa forma, na década de 1980, a rejeição da sociedade aos veteranos do Vietnã, ainda que a imagem do veterano vilão tenha se tornado marcante no imaginário norte-americano.

2. Memórias subterrâneas, memórias emergentes na década de 1990.

A seguir são reproduzidos relatos sobre a experiência de veteranos do Vietnã, que constituem o material a partir do qual foram analisadas as memórias emergentes na década de 1990.

Lewis Puller Jr. por Joseph Galloway:

“Ele cresceu à sombra de seu pai, o mais condecorado *marine* da história, e uma tradição familiar de serviço militar que remonta à Guerra Civil. Antes de tirar sua vida na semana passada, o ganhador do Pulitzer Prize, Lewis Puller Jr. resistiu o bastante à dor e demonstrou coragem suficiente para satisfazer seus ancestrais.

O pai, general Lew “Chesty” Puller, ganhou cinco prêmios do Navy Cross, na carreira que incluiu combate no Haiti na década de 1920, na Nicarágua da década de 1930, no Pacífico na década de 40 e na Coréia na década de 50. O filho, segundo tenente, liderou um pelotão *Marine* no Vietnã por menos de três meses, em 1968, quando pisou em uma mina com morteiro de 105 mm. A explosão arrancou sua perna direita até o tronco e sua perna esquerda a dez polegadas abaixo do tronco, retalhou as duas mãos e abriu um ferimento no seu lado direito. Ele retornou com uma *Silver Star* e dois *Purple Hearts* para um país que odiou sua guerra e virou as costas para aqueles que a lutaram.

Quando sua família o viu, ele pesava menos do que vinte e sete quilos, e sua irmã gêmea rezava para que ele pudesse ter uma morte repentina e misericordiosa. Seu pai, que havia lhe ensinado que um verdadeiro homem não chora, chorou. Mas o homem que poderia ter morrido agarrou-se à vida, suportando dois anos de cirurgias reparadoras e extenuantes terapias físicas. Em toda aquela provação e uma década de depressão, alcoolismo, analgésicos e uma tentativa de suicídio, ele foi amparado pelo amor e força da mulher com quem tinha se casado algumas semanas antes de partir para o Vietnã, Linda “Toody” Puller. Mas, muitas pessoas, desconfortáveis na presença de um sobrevivente, não conversavam com ele sobre as verdades da Guerra do Vietnã. Ele retirou-se e medicou-se com uísque escocês até que, em 1981, parou de beber e se juntou aos Alcoólicos Anônimos.

Para se livrar dos demônios da guerra, começou a escrever. ‘Se eu pudesse, agora, reunir coragem para perdoar meu governo, para perdoar todos que tiveram opiniões e atitudes com relação à guerra diferentes das minhas e para me perdoar’, ele disse, ‘eu poderia, talvez.... encontrar a razão pela qual tenho lutado, primeiro no Vietnã, e desde então, contra uma morte alcoólica.’ Seu livro, “Fortunate Son”, foi publicado em 1991 e aclamado pela crítica, ganhou o Pulitzer. Seu próximo projeto seria um livro sobre seu velho companheiro de hospital, Bob Kerrey de Nebraska, que perdeu a perna no Vietnã, obteve uma Medalha de Honra e ganhou um lugar no senado dos Estados Unidos.

Mas os demônios voltaram, amigos disseram, e Puller começou a beber depois de 12 anos de sobriedade. Neste momento, ele não tinha Toddy; seu casamento acabou e ela se foi. Sua depressão aprofundou-se, e na última semana

disse a amigos que temia ter perdido a batalha. Dias depois, aos 48 anos, deu fim à batalha com um único tiro.

Em uma entrevista na televisão em 1992, ao ser perguntado sobre o que diria a Deus quando chegasse ao céu, respondeu: ‘Tenente Lewis B. Puller Jr. apresentando-se para o dever, senhor! Pronto para servir no inferno.’¹² (GALLOWAY, 1994)

Crane e Martínez por Susan Katz Keating

Calvin Crane, veterano do Vietnã e cineasta, realizou um documentário sobre os veteranos da guerra, cujo objetivo era “atravessar o mito e a fantasia, e contar a verdade depois de todos estes anos.” (KEATING, 2003) Apesar de terem ganhado um prêmio internacional com o documentário em 2002, Crane e seus dois sócios, a mulher Christel e Robert Martínez, tiveram seu filme rejeitado por produtores de televisão norte-americanos.

“Martínez e Crane, que serviram no Vietnã, voltaram da guerra para um país que difamou seu serviço. A mulher de Crane, Christel, contou que o pai, também um veterano, sofreu a mesma difamação.

Os anos se passaram, e Martínez e Crane se inquietaram com a consolidação dos estereótipos negativos sobre os veteranos do Vietnã. Aos olhos da sociedade, o veterano do Vietnã tornou-se um desajustado sem lar, profundamente marcado pela sua experiência de guerra que o impossibilitava de levar uma vida feliz e produtiva. Equivocada, a sociedade imaginou o veterano do Vietnã como um violento psicótico nos moldes de Rambo, a caracterização de Sylvester Stallone de um veterano do Vietnã, desajustado, que volta sua raiva explosiva contra a sociedade.

Veteranos do Vietnã tem há muito tempo se queixado das ofensivas representações equivocadas.

‘Isto é um insulto às pessoas boas’, disse Brad Bradshaw, juiz municipal que serviu no Vietnã como tripulante a bordo de um bombardeiro. ‘Nos mostrar como animais loucos – isto é uma injustiça.’[...]

Para Jan Scruggs, fundador do Memorial dos Veteranos do Vietnã em Washington D.C., veteranos do Vietnã estão entre os mais bem sucedidos membros da sociedade. Dentre os quais, o diretor do FBI Robert Mueller, o fundador da AOL James Kimsey, e o E*Trade CEO Christos Cotsakos.

[...]Crane e seus companheiros compilaram seu substancial arquivo de imagens em uma série de quatro episódios.[...]

O primeiro episódio, “Homem versus Mito”, trata das concepções erradas sobre os homens que serviram no Vietnã. A segunda parte, “Como Nós Vencemos a Guerra”, mostra as batalhas vitoriosas que são geralmente retratadas como derrotas. “Como Nós Perdemos a Guerra” retrata a esquerda na época da guerra e sua traição à América. O quarto episódio, “A Nova Diáspora”, mostra a força do povo vietnamita após a derrota de seu país pelas forças comunistas.

A série mereceu altos elogios de historiadores e veteranos. O primeiro comandante da Guerra do Golfo, o reservista General H. Norman Schwarzkopf, concordou em aparecer no início do episódio.

Em sua introdução, Schwarzkopf disse: ‘O projeto Longo Caminho de Casa oferecerá a todos os espectadores uma perspectiva nova e poderosa sobre os eventos que formaram aquela guerra e os homens que nela lutaram’.

Mas os homens de negócio da mídia não concordaram. Eles queriam a perspectiva dos norte-vietnamitas e dos ativistas americanos antiguerra – uma perspectiva que os cineastas disseram ser bem conhecida.

[...] Houve uma oposição bem marcada ao episódio “Homem versus Mito”. As maiores distribuidoras de TV a cabo – PBS, CNN, The History Channel, Discovery, Quasar and MSNBC – foram procuradas e o resultado foi o mesmo. Os termos ‘parcialidade’ e ‘tom’ frequentemente apareceram. Um produtor rejeitou o projeto, porque o vídeo era ‘muito ufanista’. [...]” (KEATING, 2003)

Jerry Lee Lembke por ele mesmo

“ Meu interesse inicial neste assunto [o mito do veterano do Vietnã execrado] surgiu durante a Guerra do Golfo quando a administração Bush invocou a imagem do veterano do Vietnã ofendido pela sociedade para desencorajar a oposição à Guerra do Iraque. Como veterano do Vietnã, eu tinha sido um ativista antiguerra no início da década de 70 e sabia que a idéia dos ativistas cuspiendo sobre os veteranos do Vietnã era falsa. Meu interesse em pesquisar o assunto era entender porque tantas pessoas acreditam que esta imagem falsa é verdadeira.

O que encontrei é que as histórias de violência contra os veteranos forneceram uma desculpa para o país, uma forma de a América explicar porque tinha perdido a guerra. A larga narrativa urdida por estas histórias é que a América perdeu, não porque foi abatida por uma nação subdesenvolvida de asiáticos, mas porque nossa missão foi traída em casa. Nós fomos derrotados pelo inimigo interno, não pelo inimigo externo. Nós fomos apunhalados pelas costas.

Em relação aos soldados, a função das histórias era reabilitar a identidade guerreira dos machos americanos da geração Vietnã: não fosse pelo lado feminino da cultura americana (manifestado no movimento das mulheres, nos longos cabelos masculinos, no movimento pelos direitos dos gays) nós teríamos vencido.

O problema desta desculpa é que é inconsistente de registro histórico. A verdade é que G.I.s [soldado raso] e veteranos eram uma parte essencial do movimento antiguerra. Inclusive, no final da guerra, veteranos tiveram um papel de condutores e militantes na oposição à guerra.[...] A imagem dos veteranos como militantes antiguerra, autorizada por suas experiências nos tempos da guerra, tem sido substituída pela imagem do veterano-vítima atacado e enlameado.” (LEMBKE, 1997)

Analisando e interpretando

Três relatos, cinco veteranos. Um jornalista (Galloway), um suicida (Puller), dois cineastas (Crane e Martinez) e um sociólogo (Jerry Lee Lambke). Em comum, além do fato de serem norte-americanos, o fato de serem veteranos do Vietnã. Cinco homens que viveram a experiência da guerra, experiência esta que interferiu no seu futuro profissional, ou, no caso extremo, na falta de futuro, mas também e, fundamentalmente, que legitimou a elaboração, por cada um deles, da “verdade” sobre o Vietnã. Contudo, dos cinco, quatro possuem fala articulada, sendo que um deles sucumbiu ao silêncio e matou-se. Tais “verdades” serão aqui tratadas como memórias, processo elaborado no tempo histórico, em uma análise que não se preocupa em averiguar a credibilidade do que é dito, mas “investigar a estrutura e o significado de sua construção narrativa dos acontecimentos” (PORTELLI, 2001, p.107) e das próprias interpretações dos veteranos.

Tais relatos apontam, em primeiro lugar, para o fato de que se é possível falar em memória coletiva dos veteranos da guerra do Vietnã, essa memória é dividida.

O texto solene e sentimental de Joseph Galloway é uma homenagem a um veterano do Vietnã, físico e psicologicamente marcado pela guerra. Galloway assume o papel de porta-voz do veterano que, segundo ele, foi silenciado pela sociedade. Sua fala opera resgatando Puller do silêncio. É estabelecida a relação entre dever individual e tradição familiar. A homenagem a Puller é iniciada com a evocação da tradição guerreira familiar que remonta à época da Guerra Civil, com destaque ao pai, que esteve engajado nas guerras americanas entre 1930 e 1950, quando na década de 60 deu lugar ao filho. Neste sentido, Puller pertenceria a uma linhagem de combatentes cuja antigüidade é respaldada pela referência a uma guerra mítica do século XIX.

Mas se a história de Puller merece atenção, a narrativa de Galloway sobre essa história é o foco da análise. Assim, a questão central que se levanta com relação a essa matéria é a seguinte: por que transformar em espetáculo o martírio desse veterano, em 1994, com a “exibição” do seu corpo estraçalhado e flagelado e do suplício físico e psicológico a que foi submetido por 27 anos?

A exibição do corpo supliciado do criminoso em praça pública nas sociedades européias e em algumas províncias norte-americanas até o século XVIII era sustentada pela “política do medo”, que tornava “sensível a todos, sobre o corpo do criminoso, a presença encolerizada do soberano”, significando não a demonstração da perda do controle da justiça, mas a manutenção do controle através dos excessos dos suplícios. (FOUCAULT, 1986, p.35)

É possível realizar a aproximação entre o supliciado de Foucault e o de Galloway? Talvez seja possível a partir daquilo que os distancia inexoravelmente. O primeiro é criminoso, o segundo é vítima; o primeiro foi supliciado pela justiça, o segundo pela guerra; o suplício do primeiro é produzido no momento da exposição, o do segundo dura 27 anos a contar do flagelo físico, o que permite uma narrativa memorialista.

Contudo, ambos têm uma função simbólica, o primeiro de reativar o poder do soberano, o segundo de reativar a unidade nacional a partir do martírio do veterano. As duas funções simbólicas são funções de poder. O lugar de Galloway o autoriza a expor o suplício: como veterano, como jornalista que registrou os horrores da guerra e como membro da sociedade em nome da qual o veterano foi supliciado. Se a primeira é sustentada pela “política do medo”, a segunda é sustentada pela política da culpa, cuja exemplaridade do martírio coloca a sociedade como co-autora.

Esta fala de Galloway, ao expor o flagelo do veterano, luta contra a imagem do veterano violento veiculada nas décadas de 1970 e 1980 no cinema e na televisão. Ainda que a exposição de Puller mostre um homem desajustado – imagem condizente com a memória coletiva prevalecente sobre o veterano do Vietnã – seu desajuste é explicado em termos de exclusão social, uma vez que mostra Puller como guerreiro contra o seu próprio flagelo. Sua fala opera no sentido de mostrar uma vítima da guerra e da sociedade norte-americana. Contra o veterano violento, o veterano vítima.

Crane, Martinez e Lembke não se enquadram na tentativa de construir uma imagem de veterano supliciado e desajustado socialmente. Ao contrário, têm como objetivo no trabalho veicular uma imagem diferente. Os dois primeiros pretendem mostrar no seu vídeo uma imagem de veteranos bem-sucedidos, estáveis, importantes para a sociedade. Lembke toma outra direção, apresentando uma interpretação acadêmica da consolidação da imagem, nos Estados Unidos, do veterano execrado pela sociedade em geral e pelos ativistas antiguerra em particular. Para Lembke, o sociólogo, o mito do veterano-vítima foi usado tanto pelo governo de George Bush para desencorajar o movimento antiguerra quanto pelos veteranos para explicar a sua exclusão social.

O mito do veterano do Vietnã execrado e a larga narrativa de traição ajudaram a construir um providencial e convincente subterfúgio. Se o país não podia reagir à dor dos desabrigados e drogados causada pelas demissões em massa, talvez pudesse fazer melhor se a causa fosse a

guerra e seus efeitos lentos. Na ausência de um movimento social com base na consciência de classe para articular e dirigir sua raiva, milhares de veteranos do Vietnã verdadeiramente vitimados pela luta de classes travada sobre os trabalhadores americanos durante as décadas de 1970 e 1980 encontraram o facilitador para atribuir ‘a guerra’ seus comportamentos desviantes deslocando do fator econômico. Os asilos de desabrigados foram destinados aos veteranos e não aos desempregados da *U.S. Steel*. Talvez as memórias falsas não sejam mais comuns para os veteranos do que para qualquer outro segmento da população. Mas parece que, nos dois casos, elas não são incomuns. (LEMBKE, 1997)

Lembke explica a vitimização dos veteranos através da sua condição de classe e não por sua condição de grupo identificado à guerra. Contudo, o que aqui importa é o seu julgamento sobre as memórias dos veteranos até então prevalecentes. É um acadêmico cujo tema de interesse tem relações com sua experiência de veterano e ativista antiguerra. Ainda que a relação entre experiência e tema estudado seja usual entre pesquisadores acadêmicos, certas conclusões e nomenclaturas podem ser em grande parte derivadas de questões levantadas a partir de uma experiência de ressentimento, como se nota no caso de Lembke. A impossibilidade de distanciamento afetivo do tema leva a conclusões nas quais perpassam um juízo de valor.

Lembke considera a existência e a vitória das *memórias falsas*. Isto é, tanto um resultado de um procedimento de investigação quanto o ponto de partida para uma ação militante: é preciso restituir a verdade à memória dos veteranos do Vietnã. Aquilo que ele revela de grande valor – o apagamento do veterano ativista da memória coletiva – deve ser investigado não como falseamento da memória, mas como um processo de enquadramento da mesma, processo este que pressupõe uma disputa entre veteranos ativistas e discurso oficial – seja ele vindo do presidente da república, do comandante em chefe do Exército na época da guerra, ou de qualquer outro. O que parece ser fundamental investigar é o processo que apagou o veterano ativista da memória coletiva: se de fato ocorreu, sob que bases se deram a luta entre a memória oficial e a memória dos veteranos ativistas? Que fatores contribuíram para este esquecimento?¹³. Tal proposta, contudo, extrapola os objetivos deste artigo.

Segundo Susan Katz, os Crane coletaram dados a partir dos critérios de estabilidade no casamento, existência de filhos, grau de escolaridade e nível de

¹³ Para uma análise dos grupos de veteranos antiguerra durante a guerra e nas décadas subseqüentes ver BEATTIE, Keith. *The Scar That Binds; american culture and the Vietnam war*. New York University Press, 1998, pp.37-38 e 96. Um filme importante pra esse tipo de análise é *Nascido em 4 de Julho*, de Oliver Stone, baseado na história do veterano Ron Kovic.

desemprego para medir o grau de estabilidade da vida dos veteranos do Vietnã. A conclusão a que chegaram é que “os veteranos do Vietnã são estáveis, valiosos membros da sociedade”.

Os Cranes encontraram que em 1985, por exemplo, oito entre dez veteranos do Vietnã eram casados com a primeira esposa. Deste número, 90% tinham filhos. Também em 1985, 30% dos veteranos do Vietnã tinham freqüentado a universidade, se comparado a 24 % de seus pares não-militares. Em 1994, o desemprego entre os homens de 18 anos era de 6%; para os veteranos do Vietnã, o índice era de 3,9%. (KEATING, 2003)

Outra pesquisa que, como a de Crane, procura reabilitar a imagem do veterano do Vietnã foi realizada pelo *Vietnam Veterans Memorial Fund* (VVMF) em 2002, e concluiu que algumas idéias dos adultos sobre os veteranos do Vietnã não são baseadas em fatos.

“Dos entrevistados entre 18 e 35 anos de idade, apenas 11% viam os veteranos do Vietnã como ‘pessoas geralmente bem sucedidas que têm dado contribuições positivas em suas vidas pós-guerra.’ 71% os vêem como pessoas emocional ou psicologicamente perturbadas, e 51% responderam que os filmes ou televisão têm influenciado suas idéias sobre o que estes veteranos são.” (HANSON, 2003)

Estes dados foram apresentados pelo VVMF como uma justificativa para um programa de ensino – a partir da formação de um quadro de professores veteranos da guerra do Vietnã – uma vez que

“[...]É imperativo que os estudantes compreendam inteiramente a Guerra do Vietnã e seu impacto em nossa nação. Estamos comprometidos em preparar professores com recursos úteis e formas criativas de educar seus alunos sobre a Guerra do Vietnã e sobre os homens e mulheres que serviram e se sacrificaram durante este longo conflito.”¹⁴

Identificar a ideologia veiculada por cada perspectiva não é suficiente para compreender a fala de cada agente da memória. A memória é construída a partir da própria experiência na guerra, do contexto histórico que permite ou restringe a veiculação de determinadas versões, do lugar social – instrução, profissão, renda, dentre outros – de onde se fala, dos diálogos e disputas estabelecidos com outras memórias e

¹⁴ Jan Scruggs, VVMF presidente, veterano do Vietnã e membro do VFW (Veteran Foreign Wars). Apud. HANSON, Shannon. Op.cit. O programa consiste em formação de um currículo voltado para a Guerra do Vietnã, distribuído gratuitamente em aproximadamente 40.000 escolas dos Estados Unidos – middle e high schools.

representações. Tudo isso leva a atitudes que podem ser pensadas em termos de visão de mundo dos agentes de memória.

Tanto Crane quanto Lembke falam de um lugar – são veteranos – que os autoriza a falar “a” verdade. Neste sentido, sua fala opera em disputa com outras. Crane disputa com uma fala que legitima, como imagem do veterano, a do perturbado e desajustado. Essa fala estaria sendo promovida pelos homens de negócio da grande mídia norte-americana. Crane assume a posição de reivindicador da fala autorizada, reforçada pelo prêmio internacional – cuja nacionalidade é omitida na matéria – contra a mídia poderosa, que recusou um vídeo, por ela considerada “ufanista”, sobre a Guerra do Vietnã, em pleno 2003, no auge da campanha de guerra dos Estados Unidos contra o Iraque.

Isto inverte posições definidas por adesões ideológicas: quem reivindica, o faz em nome de um revisionismo conservador e moralista – na medida em que aponta a esquerda como traidora – quem recusa o revisionismo conservador é a mídia historicamente apontada pela esquerda como conservadora, instrumento do poder e reprodutora do discurso oficial.¹⁵ E mais. Ao se queixar da rejeição de seu vídeo pela mídia, Crane lança mão do mito do veterano execrado, apontado por Lembke, e se coloca na condição de veterano vítima.

Lembke disputa com a memória oficial que na década de 1970 culpou os ativistas antiguerra pela derrota na guerra, e na década de 1990 se apropriou da imagem do veterano vítima para desencorajar os movimentos antiguerra durante a Guerra do Golfo. O que Lembke enfatiza é a vigência do que ele chama de *falsa memória*, a memória do veterano execrado pelos ativistas. Durante a década de 1970 houve um investimento governamental em explicar a derrota na guerra do Vietnã em termos de derrota definida em casa. Segundo Keith Beattie

¹⁵ É preciso investigar os pontos de aproximação e distanciamento da mídia em relação ao discurso oficial para questionar a redução da explicação sobre os posicionamentos da mídia ao âmbito do ideológico. É preciso considerar outros fatores como confiabilidade, ética e a opinião pública. Recentemente a Warner Bros. rejeitou um documentário do diretor de Três Reis por considerá-lo político: o filme faria a crítica à guerra do Iraque. A alegação da Warner foi que o filme poderia ser considerado campanha indireta à presidência da república, favorável ao candidato democrata John Kerry. O presidente da Warner Brothers, Alan Horn, é um democrata militante e por isto “[...]quis evitar a sensação de que ele poderia estar utilizando os estúdios para apoiar suas próprias convicções políticas.” Waxman, Sharon. “Distribuição de filme sobre o Iraque é cancelada; Warner Bros. afirma que a decisão é baseada em motivos políticos”. *The New York Times*, Los Angeles, 02/09/2004. Disponível na internet no site www.uol.com.br uol mídia global. Tal posicionamento do presidente do estúdio aponta para o fato que o engajamento ideológico nem sempre assume fator determinante na mídia para veicular ou não certas imagens. No caso, a imagem da empresa na sociedade foi preponderante à adesão política do seu presidente.

A lenda da ‘punhalada nas costas’ nutre a idéia de que certos grupos domésticos foram responsáveis pela derrota militar dos Estados Unidos no Vietnã. De fato, o mito sustenta que grupos internos traíram a América e transformaram o país em um ‘gigante compassivo, desamparado’, como sugeriu Richard Nixon. Norman Podhoretz ressaltou a referência da falta de poder implícito no mito quando, em 1985, afirmou que o resultado da traição foi a impotência dos Estados Unidos. [...] O movimento antiguerra foi denegrido através da propagação da tese da punhalada nas costas, o que pode ser exemplificado na idéia de William Westmoreland que ‘uma minoria de oposição, mal dirigida... magistralmente manipulada por Hanoi e Moscou levou à derrota da América no Vietnã’. (BEATTIE, 1998, p.21)

Esse investimento governamental ressaltou e acirrou a divisão interna prevalecente desde o final da década de 1960, quadro que começou a se transformar com a administração Reagan. Recusando-se a apontar diretamente os culpados da derrota, Reagan passou a contrapor “nós” a “eles”.¹⁶

A operação de definição de “nós” e “eles” nas representações da guerra e seu impacto nos Estados Unidos demonstra que a cura ocorreu entre “o povo” – veteranos e não veteranos, ativistas antiguerra e aqueles que apoiavam a guerra silenciosamente, brancos e negros. De fato, a característica da construção da unidade dentro de tais representações é a demonização dos burocratas do governo como culpados pela derrota na guerra enquanto “o povo” é representado como unificado contra eles.¹⁷ (BEATTIE, 1998, p.25)

Essa construção da unidade em detrimento da diferença que se expunha sem ataduras, na década de 1970, pretendia o esquecimento da divisão interna. Esquecimento que Lembke identifica atingindo os veteranos ativistas, representação do veterano vencida pela representação do veterano-vítima. Em outro trecho do artigo ele afirma:

Hoje, é possível falar para uma turma de faculdade e dentro de minutos criar um debate animado com jovens de vinte anos sobre PTSD[post-traumatic stress disorder] e veteranos do Vietnã. Os estudantes têm imagens suficientes do veterano perturbado, sem lar, violento e descontrolado para manter o debate. Eles também ‘sabem’

¹⁶ Entende-se, assim, a importância da eleição de um inimigo externo para realizar a cura da ferida da divisão interna. Neste caso o inimigo externo foi identificado como o “império do mal”. Hoje, sob a administração de George W. Bush, o inimigo é identificado como o “eixo do mal”. Identificar o inimigo com o mal faz com que a prerrogativa do bem esteja sempre com os Estados Unidos, cuja luta assume uma dimensão religiosa.

¹⁷ Ibid. p.25.

sobre os ativistas chamando os veteranos de ‘baby killers’ e cuspiendo neles. Mas tente falar para eles sobre o Vietnam Veterans Against the War (VVAW), as casas de café dos soldados antiguerra e você atrairá olhares perplexos. A história real da resistência à guerra de soldados e veteranos foi esquecida, a imagem de uma geração de jovens homens habilitados pelas suas experiências na guerra desapareceu nas imagens deles como vítimas. (LEMBKE, 1994)

O que Lembke reclama é o apagamento na memória coletiva da imagem do veterano como ativista antiguerra. Sua fala revela o recurso presente no mito da *punhalada nas costas* de atrelar o ativista ao civil para desqualificar a fala do ativista – não esteve na guerra, por isto não é autorizado a falar, recurso discursivo recorrente nas falas governamentais que demonizaram a esquerda como traidora da *America*. (SPINI, 2005, p.63)

Galloway, por sua vez, disputa com a fala prevalecente nas décadas de 1970 e 1980 que construiu uma imagem de veterano violento, como soldado *baby killer*. Para isto, Galloway lança mão do mito do veterano execrado pela sociedade. O mesmo é feito por Crane. O primeiro carrega nos tons do vermelho sangue para promover a história esquecida de um veterano cuja imagem tornou-se um clichê em se tratando de veterano do Vietnã, enquanto o segundo usa do mito para se autopromover, já que a história que conta não é de veteranos vitimizados, mas bem-sucedidos. Lembke pretende algo diferente: resgatar o ativista antiguerra do esquecimento. Se Lembke reivindica a emergência de memórias esquecidas, e Crane, a emergência de memórias silenciadas, Galloway reivindica o reconhecimento de um homem – não de uma memória – que foi esquecido e silenciado pela sociedade.

Temos os seguintes agentes de memória: Galloway, Lembke, Crane e Martinez – e Susan Katz como articulista da *VFW (Veterans of Foreign Wars)*; os seguintes agenciadores de memória: a mídia que decide as versões que serão veiculadas e o governo que se apropria da fala dos veteranos para capitalizá-la em prol de novas guerras.

Galloway conseguiu uma projeção considerável em termos de penetração na mídia: escreveu um livro com Hal Moore sobre a experiência de ambos na batalha de Ia Drang em 1965, livro que seria adaptado para o cinema em 2001 (SPINI, 2005, p. 85-131). Aqui, Galloway se distancia de Crane que, ao falar do sucesso dos veteranos do Vietnã, não foi bem-sucedido na venda de um produto *by* veterano entre a mídia norte-americana. Puller seria, aos olhos de Lembke, Crane e Martinez, o veterano-modelo da

memória oficial e da mídia. Os veteranos que reivindicam “a” verdade são agentes de memórias silenciadas nas décadas de 1970 e 1980. Tais memórias emergem, a partir da década de 1990, em disputa com as memórias de veterano violento, *baby killer*, desajustado e desequilibrado, consagradas pelo cinema de Hollywood.

Através de um mecanismo discursivo, Galloway capta os sentimentos contraditórios da sociedade em relação aos veteranos do Vietnã – comiseração e repulsa – para capitalizá-los a favor da revisão desta contradição e consolidação da imagem positiva. Torna-se possível, pois, compreender que, em tal dispositivo discursivo, a denúncia – arma da esquerda antiguerre durante e após a guerra – é apropriada pelo discurso revisionista de Galloway.

* * *

“Foi realmente como nos filmes?” é a pergunta dos alunos de Jim Bowman, professor que, dentro do programa do VVMF, tem dado ênfase especial à Guerra do Vietnã desde 2003. Segundo Bowman, as questões mais comuns são sobre os assassinatos, sendo que uma das concepções mais equivocadas de alguns estudantes é considerar os G.I.s como assassinos de crianças. O filme que Bowman considera mais próximo da verdade sobre a Guerra é *Fomos Heróis*.¹⁸

Crane rebate os estereótipos de alguns filmes da década de 1980: *Platoon* e *Rambo*. Nesses filmes estariam os maiores mitos, aos olhos de Crane, sobre a imagem do veterano do Vietnã: do seu prazer em assassinar e do mau comportamento no uso de drogas, em *Platoon*, e do criminoso, em *Rambo*.

Crane refuta as imagens com mais dados: aproximadamente 90% cumpriram o serviço com integridade, sendo que atualmente 90% dos engajados em combates pesados disseram ter orgulho de terem servido, e considera que é estatisticamente insignificante o número de veteranos do Vietnã presos após voltarem para casa.¹⁹

¹⁸ Ano 2002, diretor: Randall Wallace; adaptação da obra de Hal Moore *We Were Soldiers and Yang*. O filme trata da primeira batalha da guerra do Vietnã, com a vitória dos Estados Unidos, a partir da perspectiva do tenente-coronel Hal Moore.

¹⁹ Na matéria de Susan Katz não estão indicadas as fontes usadas, o que fragiliza a confiabilidade dos dados. Contudo, tais estatísticas elucidam os aspectos através dos quais Crane pretende reabilitar a imagem do veterano: estabilidade através da estrutura familiar, do emprego e da escolaridade. Esclarecem também sobre a importância do cinema na formação do juízo de valor do público sobre os veteranos.

O que merece consideração é que os filmes de Hollywood são referências para a fala dos que pretendem uma revisão sobre a imagem dos veteranos do Vietnã e para a formação do juízo de valor dos estudantes sobre a guerra e sobre os veteranos. Isto faz com que os diretores de Hollywood também ocupem um lugar de destaque como agentes de memória sobre o Vietnã, especificamente, e das guerras americanas de maneira geral.

BIBLIOGRAFIA

BEATTIE, Keith. *The Scar that Binds; American culture and the Vietnam War*. New York: New York University Press, 1998.

BERNSTEIN, Matthew. Ed. *Controlling Hollywood: Censorship and Regulation in the Studio Era*. New Brunswick, NJ: Rutgers University Press, 1999

FOUCAULT, Michel. *Vigiar e Punir; história da violência nas prisões*. Petrópolis, Vozes, 1986.

GAINES, Jane. Ed. *Classic Hollywood Cinema: the Paradigm Wars*. Durham, NC; Duke University Press, 1992.

GALLOWAY, Joseph L. "Last week, the Vietnam war killed this man." In: *US news & World Report*. May 23, 1994. Disponível em www.findarticles.com/p/articles/mi_m1218/is_n20_v116/ai_n12435166. Acesso em: Abril 2005.

HANSON, Shannon. Vietnam vets bring their experience to the classroom: with help from the Teaching Vietnam Teachers' Network, both experienced and novice veteran-teachers are educating their students about the truth of the Vietnam War. IN: *VFW Magazine*. Feb.2003.

KEATING, Susan Katz. A "long way home" for the truth about Vietnam veterans: for two Vietnam veteran film producers, the quest to convey the facts about vets of that war has become their personal crusade. But those in the "mainstream" media are determined to perpetuate the negative stereotypes – award-winning documentary television series deals with the Vietnam War. In: *VFW Magazine*, March, 2003.

KELLNER, Douglas. *A Cultura da Mídia*, Bauru, SP: EDUSC, 2001.

LEMBKE, Jerry Lee. Myth, spit, and Vietnam vets: more on the politics of memory. In: *Tikkun*, Março-Abril, 1997.

POLAN, Dana. *Power and paranoia; History, Narrative and America Cinema 1940-1950*. New York, Columbia University Press, 1986.

PORTELLI, Alessandro. O massacre de Civitella Val di Chiana (Toscana, 29 de junho de 1944): mito e política, luto e senso comum. In: FERREIRA, Marieta de Moraes e AMADO, Janaína.(orgs.) *Usos & Abusos da História Oral*. Rio de Janeiro, FGV, 2001.

SLOCUM, J.David. Film violence and the institucionalization of the cinema. *Social Research*, Fall, 2000. Disponível em <http://www.findarticles.com/p/articles/mi_m2267/is_3_67/ai_66888954> . Acesso em: nov. 2007

SPINI, Ana Paula. *Ritos de Sangue em Hollywood; mito da guerra e identidade nacional norte-americana*. Tese de Doutorado; Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2005.

SPRINGER, Claudia. Military Propaganda: Defense Department Films from World War II and Vietnam. IN. ROWE, Jonh Carlos and BERG, Rick. *The Vietnam War and American Culture*. New York: Columbia University Press, 1991.

XAVIER, Ismael (org.) *O Cinema no Século*. Rio de Janeiro: Ed. Imago, 1996.