

Guerras e cinema: um encontro no tempo presente *

Francisco Carlos Teixeira Da Silva **

Introdução

O uso e, em alguns casos, o abuso do cinema enquanto fonte histórica já é hoje um procedimento comum, habitual e de resultados bastante divergentes. Na maioria dos casos, trata-se de um uso enquanto *elemento motivador*, no qual o filme é empregado como elemento de mobilização em torno de um tema ou aspecto particular da história. Neste sentido, seu uso em textos e, mesmo, em aulas não difere em nada de qualquer outro recurso, inclusive de igual natureza imagética e de suporte diferenciado. Outras vezes, com consequências mais adversas, o filme é utilizado como *elemento ilustrativo*, substituindo, por sua própria natureza irredutível, a experimentação com o fato histórico. Assim, na impossibilidade de se reproduzir *in vitro* a Revolução Francesa, exhibe-se um filme sobre o tema. Evidentemente, o risco é imenso: tem-se aí, embutido no procedimento, uma certa percepção do filme enquanto fonte documental, esquecendo-se largamente de que *o filme é um texto*, e a ele

* Artigo recebido em Janeiro de 2004 e aprovado para publicação em março de 2004.

** Doutor em História Social, UFF/Universidade Livre de Berlim, Professor Titular de História Moderna e Contemporânea, UFRJ e Colaborador Emérito da Escola de Comando e Estado Maior do Exército Brasileiro; Professor-Visitante do Centro de Estudos Políticos e Estratégicos da Marinha de Guerra, Ministério da Defesa.

Tempo, Rio de Janeiro, n° 16, pp. 93-114

aplicam-se os mesmos métodos de leitura utilizáveis para textos em outros suportes que não o celulóide. Em verdade, *o filme não é um texto, mas a junção de vários textos simultâneos*, representados pelo roteiro (muitas vezes considerado como o único texto de um filme), pela iluminação, pelo guarda-roupas, pela trilha sonora e pela fotografia. Da capacidade de tais múltiplos textos conversarem coerentemente entre si dependem em grande medida a beleza e a harmonia do filme, ou o seu completo desastre. Neste sentido, qualquer trabalho com o cinema implica a observação detalhada de todos estes textos superpostos e simultâneos, ultrapassando a análise do roteiro expresso em “falas” dos personagens em cena. Assim, torna-se imperativo um estudo claro de outros elementos componentes do filme, muitas vezes desprezados pelo historiador, em especial as soluções fílmicas em termos de montagem, iluminação e trilha sonora. Por fim, cabe ressaltar que o filme, como qualquer texto, apresenta um claro subtexto, expresso em figuras de linguagem através das montagens, como a alegoria, a metáfora ou a síncope. Em um grande número de casos, a alegoria transforma-se na linguagem clássica do cinema, com o realizador utilizando-se de épocas históricas passadas para analisar um presente bastante vívido, transcendendo o espaço da retórica. É neste sentido que todo o cinema é cinema contemporâneo, é cinema do tempo presente. Quando Andrezej Wajda filma *Danton*, objetivamente voltado para a análise da Revolução Francesa, seu subtexto fala indiretamente das condições políticas do enfrentamento entre o sindicato Solidariedade e o Partido Comunista na Polônia, no final da década de 70. Assim, o historiador deve ser capaz de perceber claramente as intenções do realizador, seu ambiente histórico e cultural, que lançam luz sobre o próprio filme. Até que ponto *Danton*, de Wajda, justifica Lech Walesa e, por sua vez, Robespierre, duro e inflexível, condena o General Jaruzelsky? Assim, a operação histórica com o filme implica um recorte duplo do objeto: o expresso nos textos do próprio filme (e capaz de uso como motivação ou ilustração de uma época, quando bem feito e bem pesquisado) e o expresso no subtexto (e capazes de dar conta das condições de percepção de uma época e de como esta época vê outros períodos da história), além de uma boa dose de cultura cinematográfica, capaz de abranger as carreiras e as biografias de diretores, roteiristas e produtores¹.

¹ Ver, para este debate, Christian Delage, “Cinéma, Histoire: la réappropriation des récits”, *Vertigo, En face à Histoire*, n° 17, 1997, pp. 7-23; Janet Staiger, *Interpreting Films, Studies in the Historical Reception of American Cinema*, Princeton, University Press, 1992; Robert Rosenstone,

Guerra e Cinema

As guerras e o cinema criaram, desde o seu primeiro encontro, uma estreita relação, transformando o tema bélico em um espetáculo por excelência. Coube aos ingleses, logo no início da I Guerra Mundial, instrumentalizar o cinema como arma de guerra, mais especificamente como propaganda de guerra. Logo em seguida, os alemães, instigados pelo General Luddendorf, procuraram criar as condições de combater a mesma guerra, fundando a UFA/*Universum Film Aktiengesellschaft*, a empresa cinematográfica que se tornaria célebre durante a República de Weimar (1919-1933) e o III Reich, produzindo uma grande quantidade de filmes de qualidade e, mais tarde, de propaganda fascista. Assim, a guerra freqüentou o cinema intensamente, desde suas origens, ora sob a forma de cinejornal – poucas vezes diferenciado da propaganda política de cunho nacionalista – ora como ficção, celebrando o heroísmo nacional e a tragédia grandiosa da guerra. Algumas vezes, o cinema assumiu, de modo claro, um papel fortemente pacifista, de combate e denúncia contra a guerra, pensada enquanto irrazão. Em vários momentos da história, a estreita relação entre guerra e cinema fez com que o último se constituísse em alvo de normatização do Estado, como no III Reich, na União Soviética de Stalin ou conforme a prática da autocensura em Hollywood².

Coube, contudo, ao cinema italiano inaugurar o gênero filme histórico, de onde o filme de guerra emergiria com suas maiores características. Com grandes cenários – muitas vezes em ambientações naturais – rememorando o passado glorioso e guerreiro da antiga Roma – desde suas origens o filme de guerra mostrou-se, conforme afirma Pierre Sorlin, um subtexto da cultura e da política contemporâneas. Mesmo quando se ocupava com um glorioso passado – Roma antiga ou as guerras napoleônicas – o cinema visava, através dos seus roteiros, justificar ou mobilizar a opinião pública em favor de uma determinada política do Estado-Nação. Assim, dois filmes históricos italianos, praticamente fundadores do gênero histórico no início do século, são feitos enquanto ferramenta de legitimação da expansão imperialista italiana, desejosa de recriar no Mediterrâneo um *Mare Nostrum* do Império Romano, marcando a arrancada do gênero: *Quo Vadis*, dirigido por Enrico Guazzoni, em 1912 – no mesmo ano em que a Itália, ao vencer o declinante Império

Revisioning History. Film and the Construction of New Past, Princeton, University Press, 1995, e Pierre Sorlin, *Sociologie du Cinéma*, Paris, Aubier-Montaigne, 1977.

² Jerzy Toeplitz *Geschichte des Films*, Berlin, Henschelverlag, 1982.

Otomano, conquista a Líbia – e *Cabiria*, de Giovanni Pastrone, de 1914. Tratava-se, neste caso, de mostrar ao público – à opinião pública das democracias liberais – as glórias de Roma e o destino da península itálica em tornar-se o centro de um império.

Ao mesmo tempo, do outro lado do Atlântico, os americanos assumem o novo gênero, dotando-o de seus traços fundamentais, tais como a fantasia e o gigantismo, como D.W. Griffith faz em *Nascimento de uma Nação* (*The Birth of a Nation*), de 1915. As cenas de guerra, no caso da Guerra de Secessão Americana, marcadas por forte realismo e uma narrativa historicizante, farão escola, abrindo caminho para inúmeros filmes de guerra, bem como para o gênero *western*, com suas cavalgadas heróicas. Boa parte dos filmes de *western* americanos, por si só um gênero, acabarão por constituir-se em um subgênero do filme de guerra, opondo a cavalaria aos índios e constituindo-se, para a maioria do público americano, no único aprendizado histórico sobre a conquista do território no século XIX.

Guerra e Paz no Cinema

Após a I Guerra Mundial (1914-1918), como era de se esperar, o cinema conheceu uma notável explosão de temas voltados para a guerra, construindo boa parte da memória coletiva do Ocidente sobre o evento. Alguns eram filmes de construção de memória da Grande Guerra, de seus aspectos mais cruéis e heróicos, particularmente no campo dos aliados ocidentais que haviam lutado contra os impérios centrais. Entretanto, os mais importantes filmes do período surgiram como uma crítica dura, quase existencial, à guerra. Correspondendo bastante bem ao grande surto pacifista que sucedeu à guerra e à paz imperfeita de 1919, poderíamos destacar *Nada de Novo no Front*, dirigido por Lewis Milestone, em 1930 (baseado na novela homônima antiguerra de Erich Maria Remarque) e a *Grande Illusion*, de Jean Renoir, de 1937. Em ambos os casos, estava evidente a campanha antiguerra dos cristãos, dos socialistas e dos liberais progressistas, expressa, por exemplo, no Pacto Briand-Kellog, de 1928, de banimento da guerra. Em ambos os filmes, histórias pessoais e questionamentos sobre o próprio destino entrelaçam-se com os fatos de guerra, inexoráveis, que arrastavam a existência humana e possuíam como pano de fundo uma recusa social generalizada à guerra.

Mas, mesmo num ambiente pacifista, como os anos 20 e 30, surgiram grandes filmes de elogio à guerra, cabendo à França – no apogeu de seu im-

pério e poderio, após a derrota da Alemanha na Grande Guerra – produzir sua epopéia histórica, transformando o passado em um episódio glorioso e o homem providencial num herói solitário, tocado pela genialidade e o divino, ou o sobrenatural, como é o personagem central, errático e errante, de *Napoléon*, de Abel Gance, de 1927. A Alemanha também produzirá sua versão mística, e mítica, da Guerra de 1914-1918, através da reconstrução de um passado glorioso e da consciência de ser a fonte da justiça num mundo povoado por injustos e traidores, como em *Die Nibelungen: Siegfried Tod (A Morte de Siegfried)*, em 1924), de Fritz Lang, com roteiro de Thea Von Harbour, mostrará um herói justo, puro e imaculado sendo traído em sua confiança e credulidade, única forma de derrotá-lo. *Siegfried* fornece, mesmo que esta não tenha sido a intenção inicial, uma visão plástica, calcada nos mitos germânicos da terra, do sangue e da floresta, das esdrúxulas justificativas do Estado-Maior alemão para a derrota frente aos aliados (a versão da *Punhalada pelas Costas* ou *Dolchstoss*, embutida na lenda germânica da invulnerabilidade do corpo de Siegfried, com uma única exceção, que é delatada aos seus inimigos). Em ambos os filmes – marcados por grandes experimentos fotográficos e soluções visuais de enorme alcance – a guerra é sublinhada por um certo encantamento, envolvida em brumas míticas, e vista como um experimento que tempera na dor e na privação o caráter de um povo. Não se trata de um elogio óbvio. Ao contrário, a guerra é dura e cruel, porém necessária e capaz de corrigir injustiças e, com muita certeza, está escrita no destino dos povos. Da mesma forma, ambos os filmes não se remetem à Grande Guerra – há apenas uns poucos anos atrás – mas buscam, em conflitos muito mais antigos, uma metalinguagem que evite a obviedade e permita que o público realize associações e busque as próprias conclusões, embora aprisionado em um universo imagético único, balizado pelos temas do sacrifício, do heroísmo e da traição.

A Revolução Bolchevique de 1917 trará um ingrediente novo para o cinema: de um lado, a elite soviética se interessa por ele, por seu imenso potencial *pedagógico*, em particular num país tão vasto e com uma grande população de analfabetos, como era o caso da jovem URSS. Neste sentido, surgiram filmes como *O Encouraçado Potemkim (Bronenosez Potemkim)*, de Sergei Eisenstein, de 1925; ou, em 1927, *Outubro*, que se propõe a ser uma verdadeira aula de história soviética, usando abundantemente de recursos como a *tipagem* (onde burgueses são mostrados com caras de lobos). Por outro lado, a cada vez mais tensa paz armada na Europa, com a ameaça geral de

guerra, acaba incentivando o renascimento de um sentimento patriótico “soviético”, como é o caso de *Alexander Nevsky*, do mesmo Eisenstein, de 1938. Neste caso, o cinema deveria inculcar um sentimento nacional, agora soviético, a uma população que, durante os últimos dez anos, fora educada contra o “nacionalismo burguês”. Tanto em *Alexander Nevsky* quanto em *Ivan*, Eisenstein introduz o mesmo caráter místico, quase religioso, já existente nos filmes citados de Gance e de Lang. A guerra é, por excelência, uma experiência mística e sacral³.

Sem dúvida, foram os russos os primeiros a utilizar, em grande escala, o cinema como uma arma de propaganda, tanto em política interna quanto externa, cabendo ao Estado o planejamento e o financiamento de uma programação adequada aos interesses do Partido Comunista. Do outro lado do mundo, e no extremo do sistema político e social, os Estados Unidos não se mostravam muito diferentes no processo de colocar a indústria cinematográfica a serviço dos interesses do Estado. Em Hollywood, o grande cineasta Frank Capra dirige, para a Marinha de Guerra, um conjunto de filmes de cunho patriótico, nitidamente voltados contra o Japão, sob o título *Por que lutamos?* (*Why we Fight?*, 1942-1945).

A Alemanha hitlerista dedicará um grande esforço à produção fílmica de caráter nacionalista, ultrapatriótica e racista. Ao lado de uma imensa série de filmes antijudaicos, em sua totalidade grosseiros e desdenhados até pela elite nazista – tais como *Jude Süß*, de Veit Harlan, e *Der Ewige Jude*, de F. Hippler, ambos de 1940, o III Reich financiou um bom número de produções mais sofisticadas e, malgrado seu odioso conteúdo racista, com soluções formais magníficas e inovadoras, tais como *O Triunfo da Vontade* (*Triumph des Willens*), dirigido por Leni Riefenstahl, de 1935, repetidas no conjunto de seus trabalhos encomendados pelo Führer, com grande inventividade técnica. Neste caso, com Riefenstahl, o grande impulso tecnológico alemão no período de entreguerras (1919-1939), bem como o generoso financiamento do Estado, permitirão o surgimento de especialistas, técnicos em iluminação e montagem, com soluções formais e inovações de linguagem, além dos fantásticos estúdios em Babelsberg, perto de Berlim, que acabarão por tornar tais obras um momento permanente da história do cinema. Alguns destes trabalhos assumiram claramente um papel de herança ideológica do III Reich, como *Kolberg*, filmado em 1944, com um superiorçamento e desviando solda-

³ Pierre Sorlin, *The Film in History. Restaging the Past*, Oxford, Basil Blackwell, 1980.

dos da frente oriental para servirem como extras, e cuja estréia será feita em uma Berlim em ruínas. *Kolberg* deveria marcar, através da metáfora histórica da resistência, o renascimento futuro da Alemanha.

A II Guerra Mundial: o apogeu do filme de guerra

O imediato pós-guerra e, em especial, o espectro da bomba atômica, induzirão a filmagem de inúmeras obras de condenação da guerra, ainda mais com o novo e terrível risco de aniquilação nuclear da humanidade. Da mesma forma, a filmografia dos principais países vencedores procurará oferecer uma visão sintética e positiva dos sofrimentos da guerra, garantindo para as populações envolvidas que valeram a pena a destruição e as mortes. Assim, heroísmos pessoais ou coletivos serão celebrados, quase num ritual de purificação, inventando tradições e estabelecendo uma memória coletiva sobre a guerra. É assim, por exemplo, em *Roma Città Aperta*, filmado ainda em 1945, por Roberto Rossellini. Na trama, tratada com uma impressionante fotografia em *P&B* e com a inserção de trechos de documentários, Rossellini reconstrói a aliança histórica antifascista, unindo nacionalistas, católicos e comunistas. A república italiana, que ainda se anunciava, encontrava assim suas vertentes legitimadoras em personagens que prefiguravam os partidos políticos republicanos e a ordem que advinha da derrota. Da mesma forma, uma linguagem despojada, dura e, contudo, permeada pela alegria simples de viver, inaugurava o neo-realismo italiano. Nos Estados Unidos, uma série de filmes sobre a Guerra no Pacífico (contra o Japão) inventava a guerra naval como o grande esforço da América, o teatro onde os homens se faziam heróis e onde o inimigo podia ser apresentado claramente como a essência do outro, do bárbaro e do inferior. Talvez o mais significativo dos filmes de demonização do Japão e de sua cultura tenha sido *Sangue sob o Sol / Blood on the Sun*, filmado em 1945, por Frank Lloyd, onde se deveria explicar ao público americano quem eram os líderes japoneses, suas responsabilidades (únicas e unilaterais) na eclosão da guerra e na justiça que embasava a criação do Tribunal de Tóquio para julgamento dos líderes japoneses, sem falar, é claro, na imperiosidade e na justiça do ataque atômico ao país. Em alguns momentos, a utilização de atores americanos supermaquiados para desempenhar o papel de líderes japoneses raia ao ridículo, mas conseguiu, a seu tempo, um largo sucesso.

No conjunto, entretanto, a maioria dos filmes sobre a Guerra do Pacífico foram marcados pela severidade, por uma dura dominância masculina,

num ambiente de força e camaradagem, onde o inimigo, o soldado japonês, não merecia nem mesmo – ao contrário do alemão, do europeu e de parte da herança coletiva da América – ser um personagem: são meras sombras, números, que morrem aos milhares, confirmando que o espectador via na tela um sub-homem, um subgênero, cujo governo não se importava em mandar à morte aos milhares (referidos muitas vezes sob a gíria de *bats*). Dentre tais filmes, devemos destacar, por suas qualidades e pelo toque grandioso típico de tal gênero, o de Allan Dwan, de 1949, *Iwo Jima (Sands of Iwo Jima)*, onde a reconstrução meticulosa da Guerra do Pacífico é complementada por trechos de documentários filmados por cinegrafistas da Marinha, durante os próprios acontecimentos, tudo homogeneizado por uma fotografia P&B de tom jornalístico. A Inglaterra também reconstruirá sua história no pós-guerra, principalmente numa área – a Insulíndia – onde fora humilhada pelos japoneses. Assim, em *A Ponte do Rio Kwai (The Bridge on the River Kwai)*, dirigido por David Lean, em 1957, os ingleses mostram-se duros e capazes de manter o brio, ou a fleuma, mesmo nas situações mais extremas, como sob a tortura nipônica. Mais uma vez a guerra é mostrada não como um mal em si mesma, ao contrário: poderia ser heróica, uma tarefa para bravos. O horror da guerra provinha dos que não entendiam ou não aceitavam suas regras, a ética do guerreiro. Esta era, sem dúvida, a mais dura acusação contra o Japão imperial: transformar a guerra em infâmia. Ainda os americanos mostraram que podem ser excelentes soldados e que a guerra não era apenas algo longínquo, travado entre porta-aviões em alto-mar, onde a tecnologia resolvia a contenda. Assim, em *Um Punhado de Bravos (Objective Burma)*, de 1945, Raoul Walsh, mostra homens indo além de suas forças, descobrindo coragem e solidariedade onde menos imaginavam. As qualidades pessoais são potencializadas e surgem em toda a sua grandeza quando a guerra exige que os homens ofereçam o melhor de si mesmos. Ainda uma vez, havia uma crença numa guerra justa e heróica, a praticada por um “nós” cultural frente a uma guerra-infâmia praticada por um “eles”, o outro cultural.

A guerra produziu, também, fantásticos dramas, onde as batalhas – quando aconteciam – eram apenas o pano de fundo para dramas humanos, profundos e cruéis, permitindo que os homens se mostrem mais homens na dor e na adversidade. É assim em *Casablanca*, dirigido por Michael Curtiz, em 1943, onde duas personalidades masculinas se enfrentam, só aparentemente por uma mulher e, em verdade, em torno de formas diferentes de jo-

gar com a sorte, driblar o perigo e rir da morte – os verdadeiros atributos masculinos. Outro drama, onde a guerra galvaniza um embate de fortes personalidades masculinas, surge no clássico *A Um Passo da Eternidade* (*From Here to Eternity*), de Fred Zinnemann, filmado em 1953, onde a hierarquia do quartel é subvertida no bar e nas areias da praia. Entretanto, quando ela exige, os verdadeiros soldados abandonam todas as diferenças e se unem no ritual da guerra. No fundo, soldados só deixam de ser soldados⁴ na paz.

Com o passar do tempo e com a Guerra Fria reconciliando velhos inimigos e afastando os ex-aliados da II Guerra Mundial, os japoneses e os alemães serão readmitidos no cinema de guerra como personagens dignos de um papel. Assim, surgirão filmes em que o soldado alemão ou o japonês serão separados de seus governos odiosos, e suas qualidades de bravos serão reconhecidas (afinal, eram novamente aliados dos Estados Unidos na Guerra Fria, contra os soviéticos), principalmente quando o inimigo é russo. Assim, em *Inferno no Pacífico* (*Hell in the Pacific*), de 1968, John Boorman introduz um ator japonês, o excelente Toshiro Mifune, que interpreta as qualidades da alma japonesa, transcendendo a Guerra do Pacífico em um eterno conflito, um duelo clausewitziano, em suma, a própria essência guerreira do homem, independente de regimes e de nações, o que, ao fim e ao cabo, absolve o próprio Japão da acusação de infâmia. No outro extremo, em *A Cruz de Ferro* (*Cross of Iron*), de 1977, dirigido por Sam Peckinpah, a anterior frieza germânica é transformada em bravura e uma guerra genocida é vista como um duelo de bravos. A grande máquina de guerra alemã, a *Wehrmacht*, é vista exclusivamente em combate contra as forças inimigas russas (que só deveriam vencer por seu caráter massivo e de desprezo pela vida humana), e a seu papel de aniquilação de populações civis e extermínio de prisioneiros de guerra dão-se o esquecimento e o perdão.

Tal esforço de restauração do ex-inimigo na sua condição humana, embora culturalmente diferente, marcado pela alteridade radical do embate de civilizações, terá seu coroamento no *cult-movie* *Furyo – Em Nome da Honra* (*Merry Christmas, Mr. Lawrence*), dirigido pelo polêmico e genial Nagisa Oshima – diretor de *O Império dos Sentidos* – numa co-produção anglo-japonesa, tendo os astros da música *pop* David Bowie e Ryuichi Sakamoto desempenhando os papéis-síntese de “o inglês” e “o japonês” por excelência, permitindo, tanto tempo depois – o filme é de 1983 – que as duas culturas

⁴ Ver, para este debate, Fredric Jameson, *As marcas do visível*. Rio de Janeiro, Graal, 1995.

possam entender-se através de um código comum a todos os bravos: a honra. Na verdade, o Japão levou um bom tempo para voltar-se sobre si mesmo e refletir sobre a II Guerra Mundial e a catástrofe do bombardeio atômico sobre o país. Qualquer passo em falso ou qualquer acusação mais ferina aos Estados Unidos poderiam parecer revanchismo, colocar em risco a nova amizade nipo-americana e, assim, prejudicar a proteção de que o Japão gozava, em pleno milagre econômico, com o chamado “guarda-chuva atômico” americano. Assim, somente ao final dos anos 80, o Japão e seu povo aparecem como vítimas de indizível sofrimento causado pela guerra; mesmo que a liderança nipônica tivesse a maior parte da culpa da guerra, dever-se-ia guardar a lembrança do sofrimento de um povo simples, ordeiro e trabalhador. Dois filmes quase simultâneos marcam bem isto. Em 1988, Sadao Saito dirige *A Guerra e as Crianças (Kadomo No Koro Senso Gaatta)*, onde duas crianças, quase uma metáfora do próprio povo japonês, assistem aos efeitos da guerra e os sofrem passivamente. Pouco depois, 1989, o genial diretor Shohei Imamura, o mesmo do sensível *Balada de Narayama*, dirige *Black Rain (Kuroi Ame)*, com uma incrível inventividade imagética, retomando o ritmo e a fotografia teatral do cinema japonês dos anos 40 e 50, a fim de melhor relatar a condição humana dos sobreviventes de Hiroshima e Nagasaki. Trata-se aqui, ao contrário do ocidental e existencialista *Hiroshima, Mon Amour*, de personagens comuns, simples e incultos, unidos pela tragédia da guerra e do estigma da contaminação nuclear. Por fim, em 1990, o celebrado e criativo diretor Akira Kurosawa apresentará um afresco de imagens líricas e oníricas em *Akira Kurosawa Dream's*, onde a tragédia nuclear, a honra e a hierarquia militar, ao lado do amor à natureza, marcarão alguns dos traços contraditórios da atual mentalidade coletiva japonesa. Assim, aos poucos, o Japão procurava reencontrar-se consigo mesmo, expiando, sob a forma de imagens fílmicas, a dor contida da derrota e da catástrofe na guerra.

A temática das pessoas humildes, mesmo banais, em tempo de guerra, prontas para o heroísmo ou a traição, é abordada com maestria por Vittorio De Sica em *La Ciociara*, de 1960, onde a guerra é narrada a partir do sofrimento dos que jamais a entenderam. Da mesma forma, com sobriedade e emoção, os irmãos (Paolo e Vittorio) Taviani no filme *A Noite de São Lourenço (La Notte di San Lorenzo)*, de 1982, retratam gente comum longe do heroísmo dos filmes de Rossellini e muito mais preocupada em viver sem ter que colaborar com o invasor, mas, acima de tudo, em sobreviver em tempo de guerra.

A II Guerra Mundial ensejou, ainda, uma série de filmes de guerra desejosos de recuperar a verdadeira história de grandes eventos bélicos, em especial de batalhas que teriam mudado o curso da história. A maioria de tais filmes, malgrado a grande dose de propaganda e nacionalismo, acaba por promover impressionantes espetáculos de ação, algumas vezes de grande mérito. É assim com *A Batalha do Rio da Prata (The battle of the River Plate)*, dirigido por Michael Powell, em 1957, em estilo de documentário histórico; *A Batalha de Anzio (Anzio)*, dirigido por Edward Dmytryk, em 1968 e que se constituiu em um filme singular, notável por sua originalidade; *Midway*, de Jack Smight, de 1976, onde a pretensão historiográfica do filme é absolutamente extraordinária.

Mas a guerra gerou também o seu contrário, o apelo à paz. Assim, inúmeros filmes viram na guerra apenas a destruição, a inutilidade e a irrazão. Entre estes trabalhos realizados, alguns por demais óbvios, devemos destacar, enquanto filmes pacifistas, onde o drama psicológico, a ingenuidade e uma honesta vontade de melhorar o mundo contam uma dura história de guerra, *Hiroshima, Mon Amour*, de 1959, dirigido por Alan Resnais, a partir de um texto de Marguerite Duras, e com uma dupla de atores – Emmanuele Riva, musa de uma geração, e Eiji Okada – capazes de convencer a platéia de que eram apenas pessoas comuns, sujeitas a grandes paixões e, por isto mesmo, a grandes erros. Contudo, os regimes, a política e, enfim, a guerra seriam capazes de erros ainda maiores. Os russos, oficialmente ocupados em denunciar a corrida nuclear e o risco da guerra atômica, produziram lotes de filmes pacifistas, entre os quais devemos destacar, por sua singeleza e intimismo, *A Balada do Soldado (Ballada o Soldate)*, de 1960, dirigido por Grigori Chukhrai. Do lado ocidental, o libelo mais feroz contra a guerra deu-se através do escritor e roteirista americano Dalton Trumbo. Autor da novela original e do roteiro, Trumbo – o roteirista preferido de Stanley Kubric – dirige seu único e notável filme: *Uma Arma Para Johnny (Johnny Got His Gun)*, de 1971, em plena Guerra do Vietnã, provocando uma grande reação, pró e contra, nos Estados Unidos, que resolvem banir a obra de suas salas de exposição. Um outro filme, desta feita dirigido pelo franco-alemão Marcel Ophuls, sob a denominação de *Le Chagrin et la Pitié / Das Haus Daneben* (sem título em português) mostrava as contradições da França ocupada, um país acovardado e pronto para a colaboração com o invasor alemão, para, em seguida, assumir, indevidamente, o papel histórico de resistente. Ophuls denuncia, assim, a indús-

tria do heroísmo e da resistência, que, na verdade, seria apanágio de um grupo muito restrito de verdadeiros heróis. A acidez e o tom cáustico do filme levarão, por sua vez, ao seu banimento das salas de projeção francesas, que, em 1970, ainda não estavam preparadas para discutir, com sinceridade, os fatos da Colaboração e da Resistência sob a ocupação nazista.

Coube a um jovem diretor, Peter Weir, trazer ao público mundial uma longa epopéia dos australianos e dos neozelandeses na I Guerra Mundial, procurando restaurar o clima de futilidade da guerra, de teimosia de seus comandantes, incapazes de perceberem os próprios erros. *Galipoli*, de 1981, é um empolgante filme antibelicista, onde as soluções formais, o posicionamento de câmeras e a valorização da performance individual inauguram uma nova linguagem fílmica no interior do gênero.

Sob o signo da bomba: a ficção política

A guerra atômica transformou-se, depois de 1945, em uma preocupação obsedante do cinema e, neste caso, a maioria dos filmes assumiu desde logo uma postura militantemente antiguerra, de caráter fortemente pacifista e de denúncia política. A bomba atômica, seu uso e suas conseqüências, gerou um dos poucos consensos existentes na relação guerra *versus* cinema. Poderíamos mesmo falar em um gênero, ou subgênero específico, para dar conta da volumosa produção decorrente da consciência mundial da possibilidade do holocausto nuclear, gerando uma espécie nova de ficção científica com personagens quase fixos e repetitivos em suas diversas versões. O cientista que perde o controle sobre seus inventos, uma espécie de bruxo maligno e sem ética do século XX, representado em versões que variam de um indivíduo fraco até um verdadeiro gênio do mal. De qualquer forma, surgem aqui um viés de forte desconfiança face ao progresso e a crença de que nem toda a ciência e seus experimentos são positivos. Muitas vezes, este gênio do mal, o cientista atômico, surge associado a um grupo de militares, desejosos da posse da arma do juízo final ou, mais contemporaneamente, a um grupo de empresários sem qualquer escrúpulo. As conseqüências são sempre trágicas e marcam a necessidade, obsedante, de a sociedade controlar tais grupos e/ou instituições.

Assim, o horror nuclear foi várias vezes motivo deste novo gênero, a ficção política, onde o filme histórico e o “filme de guerra” se somariam ao gênero ficção científica, ensejando uma vasta produção fílmica, da qual podemos destacar – enquanto filmes propriamente voltados para a temática de

guerra – *O Dia em Que a Terra Parou (The Day the Earth Stood Still)*, direção de Robert Wise, USA, 1951; *Limite de Segurança (Fail Safe)*, direção de Sidney Lumet, USA, 1964; *O Dia Seguinte (The Day After)*, direção de Nicholas Meyer, USA, 1983, e *Herança Nuclear (The Testament)*, direção de Lynne Littman, USA, 1983, além do singular e genial *Dr. Fantástico (Dr. Stangelove or how I learned to stop worrying and love the bomb)*, sob a direção de Stanley Kubrick, Inglaterra, 1963. O conjunto de tais filmes é marcado por um profundo humanismo, com séria desconfiança perante o avanço da ciência, encarada muitas vezes como uma forma de substituição de Deus, promovendo, ou buscando, uma segunda criação. Tais sonhos de poder seriam, em si, a fonte do mal e da destruição, reafirmando que nenhum homem possui o controle da vida e da morte. Um caso singular é o filme de Robert Wise, onde a ciência possui ainda uma expectativa positiva: caberia a uma assembléia mundial de sábios substituir os políticos na gestão do projeto mundial de paz. Contudo, conforme progredem as relações entre ciência, grande indústria e grupos militares, tanto nos Estados Unidos quanto na antiga URSS, a descrença na sabedoria da ciência tornar-se-ia mais e mais comum.

A ficção política da Guerra Atômica não produzirá apenas filmes de guerra. Do impacto dos testes nucleares, ou dos despejos de usinas atômicas, surgirá uma imensa estirpe de monstros, tais como insetos e mutantes, de aranhas gigantes até Godzilla. O surgimento na tela grande dos chamados “monstros da bomba”, como uma advertência ao homem por ter aberto a fatídica Caixa de Pandora da energia nuclear (aos poucos substituída pelos horrores das experiências de engenharia genética), marcará toda uma geração. Desde o final dos anos 40, começaram a surgir filmes em que a trama se desenvolvia a partir dos campos de provas da bomba atômica, nos desertos do Novo México e do Arizona. Tratava-se de inofensivos seres do deserto, de formigas até aranhas, que, tocadas pela radiação atômica, se transformavam, por gigantismo, em terríveis ameaças para a humanidade. Aos poucos, a ficção japonesa, com técnicas de miniaturização hoje risíveis, desenvolvia o mesmo tema, só que ambientado nas ilhas do Pacífico. Em ambos os casos, a advertência era a mesma: o risco da perda de controle do homem sobre a ciência.

A Guerra Fria: ficção e terror no cinema

A Guerra Fria, na ausência de grandes batalhas e de tragédias humanas objetivas, produziu inicialmente, por sua vez, alguns filmes que podería-

mos classificar como do *front interno*, quando a batalha principal contra o inimigo comunista se travava no interior mesmo dos Estados Unidos. O mais estranho e, ao mesmo tempo, o mais representativo dos filmes da Guerra Fria talvez tenha sido uma produção de *tipo B*, dirigida, em 1956, pelo irregular Don Siegel, denominada *The Invasion of the Body Snatchers* (com o título discutível em português de *Vampiros de Alma*). Nesta ficção política, uma pacata cidadezinha da Califórnia, Santa Mira, vê-se repentinamente às voltas com uma terrível invasão de seres vegetóides que assumem a forma e a consciência dos cidadãos locais, que são imitados à perfeição. Uma única e notável exceção permite que um casal local de apaixonados descubra a conspiração de *aliens*: os novos seres substitutos são frios, não possuem emoções e conspiram para a construção de um novo mundo igualitário, sem paixões e sem conflitos (inclusive de classes). Em plena época do macartismo nos Estados Unidos, o filme de Don Siegel conclama todos à eterna vigilância e à desconfiança face a amigos, colegas e, mesmo, parentes, posto que podem ser, sob a capa de respeitáveis cidadãos comuns, conspiradores *aliens* contra o *american way of life*. Don Siegel, na verdade, constrói, mesmo que involuntariamente e sem nenhum recurso *high-tech*, uma admirável alegoria política sobre o cotidiano da América na Guerra Fria, polarizando um *american way* povoado de grandes carros conversíveis, mulheres de *ban-lon* e *night-clubs*, face a uma utopia igualitária, que mal encobre a crítica ao comunismo, sem paixões, desejos ou emoções.

Alguns aspectos da Guerra Fria forneceram ao cinema um material único para filmes espetaculares, transformando o conflito entre os dois blocos de poder num confronto de tecnologias e habilidades pessoais, dando origem a uma das mais famosas séries de filmes de ação, com o já mítico espião de Sua Majestade, *007*. Criado a partir de um texto-base de Ian Fleming, *007* traz para a tela um imenso arsenal de recursos técnicos e arranjos políticos, geralmente inverossímeis, onde muitas vezes Moscou é, simultaneamente, o inimigo de sempre e um parceiro episódico frente a inimigos ainda mais insanos, quase sempre um gênio do mal, inspirado no fantástico Dr. Mabuse. Os dois primeiros episódios – *007 contra o Satânico Dr. No (Dr. No)*, de 1962, e *007 Contra Moscou (From Russia with Love)*, de 1963, ambos sob a direção de Terence Young – permitem que platéias de todo o mundo se deliciem com aspectos “ocultos” da guerra travada entre as grandes potências, descobrindo um mundo sedutor de espiões, *play-boys* sofisticados e desleais e mulhe-

res deslumbrantes, que, enfim decidem, sempre veladamente, o destino da humanidade. Nem mesmo o brilhante Alfred Hitchcock, notório anticomunista desde os anos 30, deixaria de dirigir filmes no clima da Guerra Fria, como *Cortina Rasgada (Torn Curtain)*, de 1966, ou o sofisticado *Topázio (Topaz)*, de 1969, onde a espionagem mundial se transforma num duelo de inteligências e sofisticacões.

Muito menos divertidos, de cunho propagandístico, as séries de filmes de *Rocky* e *Rambo*, ambos idealizados pelo ator/diretor Sylvester Stallone, surgem logo após a Guerra do Vietnã como uma forma de revigorar o moral americano, destacando, principalmente com *Rocky, o lutador* – de 1976, apenas um ano depois da queda de Saigon – a idéia de um lutador – o próprio Estados Unidos – que, apesar de uma derrota, busca forças e suporte moral para reconquistar a hegemonia, metaforicamente mostrada como um campeonato mundial de boxe contra os russos. O mesmo conteúdo de renascimento belicista dos Estados Unidos – típico da época de Ronald Reagan, com seu lema *The America is Back* – surge em *Rambo (First Blood)*, de Ted Kotcheff, filmado em 1982, quando ex-combatentes do Vietnã, injustiçados pelos civis americanos, que não lhes perdoam seu patriotismo, retornam ao Vietnã para travar um guerra particular e oculta. Aí, sem os entraves dos “políticos”, que teriam sido a verdadeira causa da derrota, travando uma guerra secreta e particular, os bravos amigos de Rambo vencem os vietnamitas. Trata-se, evidentemente, de uma construção política, altamente reacionária, visando restaurar o amor próprio do *staff* belicista americano e, ao mesmo tempo, evitar que a chamada *Síndrome do Vietnã* surgisse como um entrave para os Estados Unidos travarem qualquer outra guerra⁵.

Mais uma vez surge, nos filmes da série *Rambo/Rocky*, a forma dominante de a América ver e interpretar os conflitos, tão bem expressa na frase predileta de George W. Bush em face a uma crise: “(...) conversaremos de olhos nos olhos”. Esta crença simples, reducionista, no encontro de dois homens para a resolução dos conflitos, traz consigo a representação clássica da individualização de grandes fenômenos sociais, inclusive da guerra. Assim, em vez de se dedicar a um estudo exaustivo e complexo das causas da guerra, o cinema americano opta conscientemente por sua redução a um duelo entre dois homens, onde o bem e o mal estão fortemente ancorados e disponíveis a uma leitura simples. O bom, o belo, o simples, o limpo, o crente e o

⁵ Janice Rushing e Th. Frenzt, *Projecting the shadow*, Chicago, University Press, 1995.

justo em face a tudo o que lhes é contrário, transcendendo, então, o individual para apresentar-se como um duelo cósmico permanente, enraizado numa visão e sensibilidade calvinista do mundo. Fenômenos tão complexos como a Guerra Fria não se prestariam facilmente a uma análise fílmica dedicada ao grande público, assim, opta-se pela alegoria – uma linguagem **filmica** recorrente – buscando uma grade de leitura já familiar no duelo consagrado como solução trágica do gênero *western*. Assim, as grandes lutas de *Rocky/Rambo*, em espaços delimitados, tais como o ringue ou a prisão, reproduzem os códigos dos grandes *western* épicos americanos, tais como *Paixão de Fortes* (*My Darling Clementine*), de John Ford, de 1946, ou *Matar ou Morrer* (*High Noon*), de Fred Zinnemann, de 1952, embora sem a dimensão trágica que os *western* clássicos possuíam. De qualquer forma, todo o mundo da Guerra Fria é reduzido a uma rua empoeirada em frente a *OK Corral*, onde dois homens, dois destinos, se enfrentam “no bom e velho estilo de antigamente”, como diria Randolph Scott num *western*⁶.

No Vietnã: em busca de uma explicação

A segunda Guerra do Vietnã (1965-1975), bem mais do que a da Coréia (1951-1953), será outra fonte inesgotável de filmes bélicos nos anos 70 e 80. No início, são filmes patrióticos, onde a Guerra Fria explica e justifica o interesse dos Estados Unidos em um pobre e remoto país do sudeste asiático, transpondo para as telas uma versão simplificada da chamada *teoria dos dominós*. Assim, uma das primeiras obras sobre a guerra é o patriótico filme *Boinas Verdes* (*Green Berets*), de 1968, dirigido por John Wayne, ator notável e notória figura da direita republicana americana. Tratava-se de explicar ao grande público as razões pelas quais a América lutava no Vietnã, através de uma visão maniqueísta do mundo dividido entre o bem e o mal, típica da Guerra Fria. Entretanto, quanto mais se aprofunda a divisão da América e mais e mais surgem, face ao público, as marcas da guerra, como o Massacre de My Lai, mais difícil fica manter uma aparência de *Guerra Justa* à intervenção americana. Muitos filmes serão produzidos, neste momento, tendo como pano de fundo a guerra, a rebeldia contra o chamado *sistema* e a recusa aos ideais do *american way of life*. Apenas alguns anos após a queda de Saigon, em

⁶ Ver Raymond Bellour, *Le Western*, Paris, Gallimard, 1993, e Jean-Louis Leutrat, *Le Western: quand la légende devient réalité*, Paris, Découverte, 1995.

1975, uma enxurrada de filmes irá revisitar o conflito, trazendo a público uma das mais nobres tradições da América: a autocrítica. O cinema americano, inclusive Hollywood, muitas vezes será mais cruel com o comportamento das tropas americanas no Vietnã que muitos de seus mais duros críticos estrangeiros. Assim, já o documentário *Corações e Mentes*, de 1974, dirigido por Peter Davies, dissecará o conflito de forma minuciosa, com lentes de aumento e total dedicação, tornando um filme americano a maior fonte de crítica disponível no ocidente contra a ação da América na guerra. Aos poucos a ficção, com perfil histórico, dominará a cena. Primeiro, em 1978, será a vez de *O Franco-Atirador (The Deer Hunter)*, uma comovente saga de imigrantes que aceitam e amam a América e que fragmentam seu caráter humano no Vietnã. Logo em seguida, em 1979, um épico dramático mostrará a guerra banalizada, privatizada e sem sentido, travada pela América nas selvas do rio Mekong: é o estrondoso sucesso de *Apocalypse Now*, de Francis Ford Coppola, um filme corajoso, construído a partir de um texto denso e reflexivo de Joseph Conrad (*No Coração das Trevas*), sobre a solidão e a radical alteridade do indivíduo. Exibido no momento em que a América, expulsa do Irã, sofria a humilhação de seus reféns em Teerã, *Apocalypse Now* será parte fundamental do afresco produzido em busca de uma explicação do que lhe acontecera no Vietnã. Os temas centrais presentes serão, conscientemente ou não, sempre repetidos: a profunda incomunicabilidade cultural dos EEUU, sua profunda incapacidade para entender o *outro*, a razão mais clara para o desastre da América junto a povos antigos, desejosos de manter a própria identidade. Os anos 80 continuarão como a década do Vietnã: *Platoon*, de Oliver Stone, em 1986; *Nascido Para Matar (Full Metal Jacket)*, de Stanley Kubric, de 1987, e *Pecados de Guerra (Casualties of War)*, de Brian DePalma, de 1989 serão alguns dos filmes excepcionais que procurarão rever a guerra de um ponto de vista novo, que, ao reconhecer, de saída, a incapacidade da América de entender o *outro* e suas razões, refluí silenciosamente para o diálogo autista. Assim, malgrado a paisagem tropical, as plantações de arroz e as aldeias vietnamitas presentes, as relações entre os personagens principais, predominantemente americanos, são centradas em temas da América urbana e industrial moderna. O Brooklin instala-se em Saigon. São dramas individuais, há uma notável ausência de mando ou hierarquia; a selva e os imensos espaços abertos permitem fazer florescer em cada um o verdadeiro ser humano que reside em cada coração e mente, ora gerando valentes, ora gerando pervertidos, abrin-

do espaço para que o conflito entre indivíduos surja em toda a plenitude. Os heróis em *Platoon* ou em *Pecados de Guerra* estão sempre perante a imperiosidade de fazer escolhas e, então, arcar com suas conseqüências. O conflito cósmico e superior da guerra é reduzido a uma dimensão individual, como se ela residisse permanentemente no interior de cada indivíduo, fazendo do embate (o real, existente no exterior objetivo) apenas um pano de fundo para uma outra guerra, permanente, e da qual não se poderia jamais fugir (posto ser individual, subjetiva e interiorizada). Estaria aí, sem nenhum apelo ao humanismo pacifista ou ao nacionalismo belicoso, a essência da guerra, vista pelo cinema americano: a possibilidade real de cada um ser o melhor e o pior de si mesmo. A guerra é, assim, reduzida à permanente incerteza do indivíduo, impulsionado incessantemente para a exigente necessidade de vencer a si mesmo.

Mais uma vez, a representação dos grandes conflitos humanos e dos fenômenos sociais complexos é apresentada como um duelo entre duas vontades férreas.

A profunda divisão causada na sociedade americana ao tempo da Guerra do Vietnã, com a recusa de tudo que pudesse lembrar a rotina do *american way of life*, acaba por causar um trauma coletivo de grande profundidade. Somar-se-iam à imagem de uma guerra, feita pelos que têm “mais de trinta anos”, formas divergentes e novas de contestação da ordem estabelecida. Da admiração ao zen-budismo até as idéias de Herbert Marcuse, em especial suas associações diretas entre capitalismo e o instinto de morte, os jovens, em meados dos anos 60, opuseram-se fortemente à guerra, como na peça e no filme homônimo *Hair*. Pôr “o pé na estrada” – a rebeldia *on the roads* – parecia ampliar as recusas da geração *beatnik*, de uma década anterior. Recusava-se ao mesmo tempo o “sistema” (palavra-chave, senha mágica que identificava todos os que se consideravam rebeldes), entendido aí para além do capitalismo, como todo um modo de viver burguês e bem comportado, tão arduamente conquistado pela geração do *babies-boom* do pós-II Guerra Mundial, e se identificava a guerra como expressão máxima do sistema. *Make love, not war* tornava-se, assim, o lema de toda uma geração. Desta forma, as grandes manifestações de massa contra a guerra e pelos direitos civis e os grandes espetáculos de música, como Woodstock, eram a expressão máxima do protesto juvenil. Pais atônitos, que haviam trabalhado duro no interior do sistema, viam agora os filhos colocar o pé na estrada, dando as costas para o *american way*. Sexo, drogas & *rock 'n roll* marcavam um novo padrão de comportamento.

Dois grandes marcos do cinema de horror, o chamado novo terror americano, surgem nesta mesma época: *The Exorcist* (William Friedkin, 1973) e *Carrie* (*Carrie, a estranha*, Brian de Palma, 1976). A temática é comum e traduz largamente o espanto de pais e educadores. São histórias de *teen-agers* de comportamento estranho, como se estivessem possuídos por forças malignas. Os dois megassucessos, responsáveis pelas novelas originais, William Peter Blatty e Stephen King, propõem claramente que o comportamento rebelde e psicodélico dos jovens, para além da compreensão dos mais velhos, em especial o comportamento “sujo” dos garotos (o que quer dizer sexualizado) não decorre de qualquer crise social e, sim, de forças estranhas. Cultos misteriosos, rituais satânicos, símbolos obscuros surgem na cultura popular urbana – suas novas lendas – como referências elucidativas do estranhamento social. Duas balizas enquadram o novo medo coletivo da América (e, por extensão, do ocidente urbano e industrializado): de um lado, Woodstock e, de outro, a Guerra do Vietnã. As cenas coloridas trazidas à TV nos noticiários falam de morte, tortura e dor; tratava-se de uma tragédia de pornô-violência, pontuada por drogas, sexo brutal e morte. A iniciação do campesinato vietnamita à democracia ocidental escandalizava a América (e o mundo), que, por sua vez, se recusava a crer que seus garotos pudessem ser os autores de massacres como o de My Lai. O cinema, como um elo entre o real e o irreal, através de meios mágicos, procura exorcizar as forças estranhas que se haviam apossado dos garotos americanos. Assim, alguns filmes funcionam como verdadeiros mecanismos de retroalimentação do mal-estar social, oferecendo símbolos de fixação do medo e formas de sua exorcização. *O Exorcista* veicula um forte sentimento de documentário, um sinal vermelho imenso gritando: “(...) e o seu garoto, onde está agora? O que está fazendo?” São, em princípio, famílias reais e concretas dos anos 60 e 70, marcadas pela busca do sucesso e do bem-estar material, além disto, com pais ausentes, mães que trabalham fora de casa e se preocupam em ter uma vida social autônoma. É então que surgem ruídos estranhos que, na noite, perturbam toda a sociedade, apontando para a fragmentação da família tradicional e para o estranhamento social como as causas profundas do horror (real no Vietnã e alegórico nos filmes). O caráter de massa do sucesso do novo horror americano explicita o sentimento de toda uma sociedade que estava na iminência de perder seus filhos. Ainda em 1975, Tobe Hooper dirige *The Texas Chainsaw Massacre*, um espetáculo explícito de matança de jovens, misturando sexo perverso, com *rock* pesado e a destruição da noção americana de família.

Uma série de filmes, ao longo dos anos 70, e início dos 80, acentuaram a construção de lendas urbanas, onde jovens são massacrados por forças demoníacas, materializadas em figuras sexualmente perversas, como Jason e Freddy Krueger. Em ambos os casos, a destruição da família abre espaço para o comportamento “sujo” dos jovens e ninguém que faça sexo estará a salvo em filme de horror, como na série iniciada por Wes Craven, *A Nightmare in Elms Street* (USA, 1984). O ponto máximo do sentimento de perda e desesperança, quando o fim da adolescência implica a assunção da vida adulta, negada pela família burguesa americana, surge no inteiramente explícito *Garotos Perdidos* (*Lost Boys*, Joel Schumacher, USA, 1987), quando a identificação do garoto/jovem homem leva à perda vampírica, expressa, de um lado, em sexo e drogas e, de outro, nos atos perversos de morte e sexo nas selvas do Vietnã.

O retorno da Guerra Fria

A Guerra Fria, na sua etapa final entre 1979-1989, gerou alguns dos momentos mais espetaculares do encontro entre cinema e guerra, destacando-se, de um lado, *Top Gun* (*Ases Indomáveis*), de Tony Scott, em 1986, onde a guerra, contida e coreografada, é simplesmente o pano de fundo para destacar as qualidades e os valores do soldado americano, reciclado em jovem heróico, longe do pântano tropical e moral do Vietnã e, de outro lado, em 1989, *Caçada ao Outubro Vermelho* (*The Hunt for Red October*), de John Tierman. Em ambos, a guerra, no caso, a Guerra Atômica, parecia afastada do horizonte imediato das nações, em grande parte pelo “degelo” das relações entre Ocidente e Oriente, em virtude da Perestroika de M. Gorbachov. Em *Top Gun*, a guerra é uma coreografia, onde máquina e homem se tornam um só e o vitorioso se define pela habilidade, perícia e coragem pessoais, reduzindo ainda uma vez o confronto bélico à metáfora do duelo, agora alado. Em *Red October*, por sua vez, são os sinais, já evidentes, de desintegração da antiga URSS que assustam, com seus soldados e poderosas máquinas, escapando ao controle de Moscou.

Do lado soviético, já em plena degenerescência do regime e em meio às trágicas notícias que vinham do Afeganistão, surge talvez o mais importante filme antiguerra da ex-URSS: *Vá e Veja* (*Idi i Smotri*), de 1984, dirigido por Elem Klimov, onde os horrores da guerra – sintomaticamente observados do ponto de vista dos resistentes e, o principal, de uma criança que per-

de sua inocência exatamente nos fatos da guerra, que são descritos de forma comovente e dura. *Vá e Veja* é um típico filme de uma sociedade cansada de guerra, exausta de ver seus filhos desaparecerem numa máquina bélica absurda e sem sentido. Neste caso, os heróis da resistência, os fracos que se defendem com bravura, estavam do outro lado da linha vermelha. A temática proposta por Klimov, do menino e a guerra, enquanto metáfora representativa do choque da guerra e da imensa capacidade de sobrevivência do indivíduo, reaparecerá em um dos melhores momentos de Steven Spielberg, em *Império do Sol* (*Empire of the Sun*), de 1987, onde o drama de alguém perdido e abandonado é transferido para a brutal guerra travada pelos japoneses contra a China, durante a II Guerra Mundial, e que bem representa o reconhecimento dos Estados Unidos (depois do isolamento imposto desde a vitória da Revolução Comunista de 1949 e quando a China Popular surgia como adversária dos russos) de que a China foi um parceiro essencial na luta contra o Japão. O tema seria levado ao grau da genialidade com dois filmes de Louis Malle, ambos marcando a presença de um adolescente perdido num mundo de conflitos e de crianças frente a um mundo adulto, marcado pela guerra: em 1974, Malle filma o atormentado e ambíguo *Lacombe Lucien*, quase um retrato do povo francês frente ao dilema da Resistência e da Colaboração e, em 1987, surge *Au Revoir Les Enfants* (*Adeus, Meninos*), um libelo contra a apatia, a intolerância e a busca da adaptação, mesmo que às custas do sofrimento alheio. *Au Revoir...* surge como um filme sobre a dignidade humana num tempo de guerra.

Após o fim da URSS, em 1991, e estabelecida a hegemonia mundial dos Estados Unidos, muitos acreditaram no fim da história, o que implicaria, claro, o fim das guerras. O cinema, contudo, foi mais realista e menos confiante do que a maioria dos estrategistas e apostou na permanência das guerras e no seu apelo midiático, muitas vezes voltando-se para embates do futuro. Mesmo afastando-nos das temáticas ficcionais dos conflitos do futuro – por não retratarem os do século XX – como *Guerra nas Estrelas* ou *O Extermindor do Futuro*, o cinema decidiu-se, após o fim da Guerra Fria, a revisitar suas temáticas clássicas, entre as quais a II Guerra Mundial. A reunificação alemã, a ressurgência do fascismo e o neonazismo contribuíram muitíssimo, principalmente quando diretores e produtores eram de origem judaica, para reconstruir a pior de todas as guerras do século XX. Dois filmes de 1998 relançaram, com sucesso e com uma nova e dura linguagem fílmica, a temá-

tica: de um lado, *O Resgate do Soldado Ryan* (*Saving Private Ryan*), de Steven Spielberg, e, de outro, *Além da Linha Vermelha* (*The Thin Red Line*), de Terence Malick. Em ambos os filmes, a violência e a brutalidade nua da guerra assumem um grafismo quase coreográfico, algumas vezes raiando à alegoria, e descrevendo-a em termos de tragédias pessoais. Mais tarde, em 2001, duas outras superproduções, embora sem as qualidades autorais dos filmes anteriores, dariam fôlego ao renascimento dos filmes sobre a II Guerra Mundial: *Códigos de Guerra* (*Windtalkers*), de John Woo e *Pearl Harbor*, de Michael Bay. Estas obras apresentaram, já com clareza, o novo nacionalismo americano, ufanista e triunfal, de cunho unilateralista, capaz de, mais uma vez, subestimar cultural e racialmente o inimigo, no caso o Japão, ao mesmo tempo em que inventa uma tradição racial democrática nos Estados Unidos, como o caso dos índios navajos em *Códigos de Guerra* ou da participação, fictícia e “ahistórica”, de negros na defesa de *Pearl Harbor*. Tal tendência nacionalista, forjadora de uma desculpa histórica, falsificando a memória, mesmo a memória recente dos fatos, atingirá seu paroxismo em *Falcão Negro em Perigo* (*Black Hawk Dawn*), do até então sóbrio e crítico Ridley Scott, capaz de reinterpretar, em 2001, uma aventura mal preparada e malfeita das forças especiais americanas na Somália.

Mas nem só de patriotismo e militarismo teatral viveu o cinema americano no fim do século XX. Filmes como *Três Reis* (*Three Kings*), de David O’Russel, rodado em 1999, mostrariam um face patética, cruel e sem sentido da Guerra do Iraque, em 1991. Muito especialmente a manipulação midiática da guerra, o caráter engajado da mídia no teatro de operações, prefiguraria com perfeição os objetivos e os métodos de guerra dos Estados Unidos, no alvorecer do século XXI.