



CENTRO UNIVERSITÁRIO DE BRASÍLIA - UNICEUB
FACULDADE DE CIÊNCIAS JURÍDICAS E CIÊNCIAS
SOCIAIS – FAJS

BIANCA PACHECO LOPES

A REALIDADE SOCIAL E POLÍTICA DO CINEMA: ANÁLISE DA INFLUÊNCIA
DO PENTÁGONO NOS FILMES DE GUERRA PÓS 11/9

Brasília

2016

BIANCA PACHECO LOPES

**A REALIDADE SOCIAL E POLÍTICA DO CINEMA: ANÁLISE DA INFLUÊNCIA
DO PENTÁGONO NOS FILMES DE GUERRA PÓS 11/9**

Monografia apresentada como requisito para conclusão do curso de Bacharelado em Relações Internacionais pela Faculdade de Ciências Jurídicas e Ciências Sociais do Centro Universitário de Brasília – UniCEUB. Orientadora: Prof. Me. Gabriel Mattos Fonteles

Brasília

2016

BIANCA PACHECO LOPES

**A REALIDADE SOCIAL E POLÍTICA DO CINEMA: ANÁLISE DA INFLUÊNCIA
DO PENTÁGONO NOS FILMES DE GUERRA PÓS 11/9.**

Monografia apresentada como requisito para conclusão do curso de Bacharelado em Relações Internacionais pela Faculdade de Ciências Jurídicas e Ciências Sociais do Centro Universitário de Brasília – UniCEUB. Orientador: Prof. Gabriel Mattos Fonteles

Brasília, outubro de 2016

Prof. Gabriel Mattos Fonteles

Orientador

Prof.
Examinadora

Prof.
Examinador

AGRADECIMENTOS

Gostaria de agradecer ao meu avô e avó por toda a confiança depositada em mim na minha mudança para Brasília e por sempre me dar uma educação de qualidade. Também a minha tia Lêda por me dar essa oportunidade, por toda a confiança e nossa amizade. A minha mãe, que é a minha razão, por todo incentivo, paciência nas ligações desesperadas e por ler todo esse trabalho e me dar um feedback.

Aos meus professores que trabalharam para me dar uma boa formação e uma visão multifacetada das Relações Internacionais e ao meu orientador Prof. Gabriel Fonteles por toda a paciência nas reuniões, incentivo e por todas as dicas e críticas construtivas.

E por fim meus amigos, por toda a paciência nesses três semestres sem parar de falar nesse tema, por todos os conselhos, por compartilhar comigo essa loucura e os kits de ansiedade. Em especial aqueles que se envolveram diretamente no projeto, Marina Gama, ao ser meu corretor ortográfico e minha conselheira, Felipe Stawiarski pela enorme paciência e companheirismo e João Matheus Ribeiro por compartilhar do tema cinema comigo e por todos os nossos debates.

RESUMO

A cooperação entre o Departamento de Defesa dos Estados Unidos da América e Hollywood existe desde a Primeira Guerra Mundial. Com o sucesso dessa cooperação, o que começou com um relacionamento *ad hoc*, se transformou em um departamento institucionalizado no Pentágono, o *U.S. Military Assistance in Producing Motion Pictures, Television Shows, Music Videos*. Através do fornecimento de assistência material e financeira, o Departamento de Defesa consegue moldar os filmes e incluir mensagens políticas no roteiro. Com isso, analisamos o cinema através de sua evolução cultural e de sua capacidade política de manipular a opinião pública da sociedade americana durante os conflitos. Assim, essa pesquisa tem como objetivo estudar o cinema, mais precisamente quatro filmes de guerra, não só como um instrumento de poder das Relações Internacionais para legitimar a guerra e mitos teóricos, mas também através de sua capacidade de espelhar a autoestima, as dúvidas e as lutas da sociedade americana.

Palavras-chave: Relações Internacionais. Cinema. Pentágono. Guerra do Vietnã. Opinião Pública. 11 de setembro de 2001.

ABSTRACT

The Cooperation between the United States Department of Defense and Hollywood existed since the First World War. With the success of this cooperation, which started with an ad hoc relationship turned into an institutionalized department at the Pentagon, U.S. Military Assistance in Producing Motion Pictures, Television Shows, Music Videos. By providing material and financial assistance, the Department of Defense can shape the film and include political messages in the script. Thus, we analyze the film through its cultural evolution and its political ability to manipulate the public opinion of the American society during conflicts. Thus, this research aims to study the cinema, more precisely four war movies, not only as an instrument of power of International Relations to legitimize the war and theoretical myths, but also through its ability to mirror self-esteem, doubts and the struggles of American society.

Key-words: International Relations. Cinema. Pentagon. Vietnam War. Public opinion. September 11, 2001.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Ordem Executiva 2594.....	13
Figura 2 - Carta do Presidente Woodrow Wilson para George Creel.....	14
Figura 3 Ordem Executiva 9182.....	20
Figura 4 – O posicionamento do telespectador como soldado.	31
Figura 5 - Cel Kirby (à esquerda) e Beckworth (à direita)	32
Figura 6 – Hamchunk como apelo ao público.	33
Figura 7 – Cel Kirby tenta impedir a agressão entre Capitão Nim e o Prisioneiro.....	35
Figura 8 – A doutrinação de Beckworth.....	35
Figura 9 – Beckworth dá Seu Medalhão a Criança.....	36
Figura 10 – A Selvageria dos Vietcongues.....	37
Figura 11 – A Mudança de Beckworth.....	37
Figura 12 – Cel Kirby e Beckworth como iguais.	40
Figura 13 – Beckworth vai à guerra.....	41
Figura 14 – Cena Final.....	42
Figura 15 – Sgt Barnes Ameaça a Filha do Líder.....	48
Figura 16 – O Filho De Dois Pais.....	50
Figura 17 – O Mártir.....	51
Figura 18 – Comparação da Técnica de Filmagem Os Boínas Verdes x Platoon	54
Figura 19 - Capacetes Azuis da ONU.....	60
Figura 20 - Técnica de Ocularização	62
Figura 21 – Plano Aberto.....	63
Figura 22 – Black Hawk Down	63
Figura 23 – Ocularização na visão noturna.....	64
Figura 24 – Agradecimento ao Departamento de Defesa.....	66
Figura 25 – Sgt Miller no depósito vazio.....	70
Figura 26 - Al Rawi é a fonte do Pentágono.....	72
Figura 27 – Cena Inicial.....	73
Figura 28 – Cena Final.....	74

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	8
1 COMITTEE ON PUBLIC INFORMATION E UNITED STATES OFFICE OF WAR INFORMATION (OWI)	11
2 ANÁLISE DA RELAÇÃO ENTRE U.S. MILITARY ASSISTANCE IN PRODUCING MOTION PICTURES, TELEVISION SHOWS, MUSIC VIDEOS E HOLLYWOOD ATRAVÉS DOS FILMES OS BOINAS VERDES (1968) E PLATOON (1986)	23
2.1 <i>As regras para assistência do Office of the Assistant Secretary of Defense for Public Affairs.</i>	<i>24</i>
2.2 <i>Contexto social, político dos anos 60 e 70.....</i>	<i>27</i>
2.3 <i>Análise do filme Os Boinas Verdes (1968).....</i>	<i>29</i>
2.4 <i>Contexto Social e Político norte americano dos anos 70 e 80.....</i>	<i>43</i>
2.5 – <i>Análise do Filme Platoon (1986)</i>	<i>45</i>
3 O IMPACTO DO 11/9 NO CINEMA AMERICANO E ANÁLISE DOS FILMES FALCÃO NEGRO EM PERIGO (2001) E ZONA VERDE (2010).....	56
3.1 <i>Análise Falcão Negro em Perigo (2001)</i>	<i>58</i>
3.2 <i>O impacto dos ataques em 11 de Setembro de 2001 no cinema</i>	<i>66</i>
3.3 <i>Análise Filme Zona Verde (2010)</i>	<i>69</i>
3.4 <i>Análise Comparativa de Falcão Negro em Perigo e Zona Verde.....</i>	<i>75</i>
CONCLUSÃO	78
REFERÊNCIAS	81

INTRODUÇÃO

Ao contrário dos tomadores de decisão, os teóricos de Relações Internacionais não levam a cultura popular a sério. Os políticos percebem o papel do cinema na construção da identidade nacional hegemônica, de forma a normalizar a idéia de que a guerra é a ordem natural do mundo em que vivemos¹.

A falta de poder explicativo das teorias, como explicado por Walt, a falta de um método que abranja outras áreas de conhecimento, e junto com a diferença de objetivos entre os teóricos e políticos, onde os primeiros procuram explicar os comportamentos dos atores e o segundo tem o objetivo de resolver problemas específicos do cenário internacional, demonstra que a Academia de Relações Internacionais tem um impacto limitado na formulação de políticas externas².

Devido ao papel da indústria cultural no processo de construção da identidade e da manipulação da opinião pública, alguns teóricos têm estudado as vantagens e desvantagens de usar os filmes como ferramenta de ensino e análise da política internacional. Para os autores, o cinema é uma poderosa plataforma de comunicação política, pois os indivíduos presentes na direção e criação do filme serão sempre influenciados por suas ideologias, nacionalidade, etnia, gênero e classe. De forma que o mundo do cinema não existe independentemente da esfera política³.

Apesar da marginalização da indústria cultural pela Academia de Relações Internacionais, a cultura popular pode nos ajudar a entender as Relações Internacionais. Segundo Cinthya Weber, acessando a cultura visual através dos filmes é possível encontrar conexões entre a Teoria de Relações Internacionais e as películas, pois estas oferecem mundos únicos que são parecidos com o nosso, mas ao mesmo tempo são diferentes o suficiente para que possamos analisar criticamente sobre os mitos produzidos e circulados, de forma que, há uma ligação entre o que é popular e o que é político⁴.

Com isso, esse trabalho começará com a perspectiva história da criação de Departamentos com objetivo de propaganda ideológica durante a Primeira e Segunda Guerra Mundial e depois passará para a análise de quatro filmes para demonstrar a influência do

¹LACY, M.J. War, cinema, and moral anxiety. *Alternatives: Global, Local, Political*, v.28, n.5, p. 611-626, 2003.

² WALT, S. Teoria e Política nas Relações Internacionais: algumas reflexões pessoais. *Universitas Relações Internacionais*, Brasília, v.11, n.1, p.1-11, jan./jul. 2013. p.6

³ENGERT, S; SPENCER, A. International relations at the movies: Teaching and learning about international politics through film. *Perspectives*, v. 17, n. 1, p. 83-104, 2009.

⁴ WEBER, C. *International relations theory: a critical introduction*. 3 ed. Nova Iorque: Routledge, 2010.

departamento *U.S. Military Assistance in Producing Motion Pictures, Television Shows, Music Videos* na indústria cultural. Em 13 de abril de 1917, durante a Primeira Guerra Mundial, o então Presidente, Woodrow Wilson, criou o *Committee on Public Information* através da Ordem Executiva 2594. Durante a Segunda Guerra Mundial, em 13 de junho de 1942, o Presidente Franklin Roosevelt, através da Ordem Executiva 9182, consolidou o *United States Office of War Information*.

Esses departamentos de mídia foram criados para influenciar a opinião pública americana de forma a dar suporte ao papel dos Estados Unidos durante as guerras, através do uso de jornais, pôsteres, rádio, telegrafo, televisão e filmes para transmitir propagandas políticas e ambos foram dissolvidos logo após o fim dos conflitos. A relação entre o Departamento de Defesa dos Estados Unidos e Hollywood era muito produtiva nas duas primeiras grandes guerras, de forma que todos os filmes que pediam assistência eram aprovados⁵.

O que começou com um relacionamento *ad hoc*, devido ao sucesso dessa parceria entre o Pentágono e Hollywood, em 1948 um departamento de assistência ao entretenimento foi institucionalizado como parte do *Office of the Assistant Secretary of Defense for Public Affairs*. Hoje, o *U.S. Military Assistance in Producing Motion Pictures, Television Shows, Music Videos*, parte do Departamento de Defesa dos Estados Unidos, é responsável pela assistência de recursos militares a indústria cultural e será o foco deste trabalho.

No entanto, devido a grande impopularidade da Guerra do Vietnã, essa relação mudou⁶. E por consequência poucos filmes que abordavam essa guerra apareceram nos cinemas. Após o término do conflito, imagens negativas da Guerra do Vietnã começaram a aparecer nos roteiros e nos cinemas em 1980 como reflexo da contracultura e surgimento do movimento antiguerra, em 1960. Foi então nesse contexto que começou a criação das regras para conseguir a assistência, que acarretou na criação das duas instruções 5410.15 (28 de março de 1989)⁷ e 5410.16 (26 de Janeiro de 1989)⁸.

Apesar do relacionamento entre o Departamento de Defesa dos Estados Unidos da América e Hollywood seja antigo, o conflito que teve o maior engajamento da indústria cultural

⁵ZHAKOVA, O. *Strange Bedfellows: Cooperation between Hollywood and the Pentagon*. 2011. 77 f. Dissertação (Mestrado) – Lehigh University, Pensilvânia, 2011. P. 5-10

⁶Ibidem. P. 7

⁷DEPARTAMENTO DE DEFESA, Instrução 5410.15. Disponível em: <<http://www.spyculture.com/docs/US/DOD-5410-15-SupportNon-EntertainmentMedia.pdf>> Acesso em: 26 de julho de 2016.

⁸DEPARTAMENTO DE DEFESA, Instrução 5410.16. Disponível em: <http://www.spyculture.com/docs/US/DOD-5410-16-EntertainmentSupport.pdf> Acesso em: 26 de julho de 2016.

foi a Guerra ao Terror. Após os ataques terroristas em 11 de setembro de 2001, houve um aumento na procura por filmes de guerras antigos, porém, os filmes de guerras produzidos após os atentados (que tiveram como foco a derrubada do *World Trade Center* ou as guerras do Afeganistão e Iraque) foram um fracasso na bilheteria, de forma que obrigou os diretores e roteiristas a mudar o foco dos filmes de guerra. Um dos motivos possíveis do fracasso seria que a população ainda não estivesse preparada para ver ataques recentes nos cinemas e o levantamento de controvérsias - ineficácia da luta contra o terrorismo, ambiguidade sobre o real motivo da invasão no Iraque e a longa duração da guerra - da Política Externa Norte Americana no Oriente Médio⁹.

Com isso, o objetivo do trabalho é analisar a instrumentalização do cinema na política internacional, de que forma a indústria cultural reflete e afeta as relações da sociedade norte americana com a Política Externa dos Estados Unidos, a sua influência na opinião pública sobre os eventos internacionais e de que maneira a presença da assistência do Pentágono afeta essa dinâmica. Especificamente, serão analisadas as mensagens políticas presentes em 4 filmes de guerra - *Os Boinas Verdes* (1968), *Platoon* (1986), *Falcão Negro em Perigo* (2001) e *Zona Verde* (2010) - devido a assistência - ou não - do *U.S. Military Assistance in Producing Motion Pictures, Television Shows, Music Videos*.

Por fim, a escolha do tema surgiu pelo interesse em seguir carreira acadêmica na temática de mídia, indústria cultural e Relações Internacionais, dando assim continuidade na análise da temática em mestrado e doutorado. Além disso, o presente trabalho tem como intuito reunir os diferentes âmbitos trabalhados na relação da indústria cultural e relações internacionais. Acrescentar o contexto social e político a pesquisa de David Robb no livro *Operation Hollywood: How the Pentagon Shapes and Censors the Movie* (2004), destacar o papel do Pentágono na pesquisa de Douglas Kellner e Michael Ryan, *Camera Politica: The Politics and Ideology of Contemporary Hollywood Film*, e acrescentar a mudança na indústria cultural pós os ataques de 11 de setembro de 2001 explorada no artigo de Thomas Riegler *Mirroring Terror: the impact of 9/11 on hollywood cinema* e de Kumar e Kundnani, *Imagining National Security: The CIA, Hollywood, and the War on Terror*.

⁹PHILPOTT, S. Is anyone watching? War, cinema and bearing witness. *Cambridge Review of International Affairs*, v. 23, n. 2, p. 325-348, jun. 2010.

1 COMMITTEE ON PUBLIC INFORMATION E UNITED STATES OFFICE OF WAR INFORMATION (OWI)

“O cinema norte americano pode ser uma ferramenta que permite a compreensão da sociedade dos Estados Unidos”. Essa afirmação de Steven Mintz e Randy Roberts segue a premissa de que a indústria cinematográfica norte americana deve ser observada não apenas como uma forma de entretenimento, mas também como um objeto de estudo da sociedade e suas relações, pois, segundo os autores “[estes] filmes ajudaram a formar a sua própria imagem e promoveram a unificação de símbolos em uma sociedade fragmentada entre linhas de etnia, classe, região e gênero”¹⁰.

Da mesma forma, Cynthia Weber mostra que acessando a cultura visual através dos filmes é possível encontrar conexões entre a Teoria de Relações Internacionais e os filmes, pois estes oferecem mundos únicos que são parecidos com o nosso, mas ao mesmo tempo são diferentes o suficiente para que possamos analisar criticamente sobre os mitos produzidos e circulados, de forma que, há uma ligação entre o que é popular e o que é político¹¹.

A sociedade americana sofreu mudanças após 1910 trazendo um envolvimento maior com a tecnologia, mídias e outras forças da modernização. Da mesma forma, o cinema também passava por uma transformação na indústria cinematográfica, especificamente, na produção distribuição e exibição, passando de uma indústria de pequena escala para o entretenimento de massa com a construção de Hollywood.

O ano de 1913 foi importante tanto para a sociedade quanto para o cinema. Uma série de eventos transformadores como a entrada de Woodrow Wilson na presidência no país, o fortalecimento do progressismo, o comprometimento da nação rumo a modernidade e o desenvolvimento de estúdios de cinemas. Enquanto a sociedade americana iria rumo a era moderna, o cinema americano se concretizava no entretenimento¹². O cinema americano até então estava interligado com a esfera da sociedade, onde os temas eram em sua maioria questões raciais, imigração, a mudança do papel da mulher e a criminalidade.

Em 1912, Woodrow Wilson foi eleito presidente dos Estados Unidos e quando a Primeira Guerra Mundial começou em 1914, o Presidente ganhou popularidade com a

¹⁰MINTZ, Steven; ROBERTS, Randy. Hollywood's America. Unites States History Through Its Films. Nova York: Brandywine Press, 1993. P. 1-2

¹¹WEBER, C. International relations theory: a critical introduction. 3 ed. Nova Iorque: Routledge, 2010. p. 1-12.

¹²K KEIL, C; SINGER, B. American Cinema of the 1910: themes and variations. Rutgers University Press: New Jersey, 2009. P. 94

continuação do isolacionismo ao participar da guerra apenas através de tentativas de negociação entre as partes.

No início da guerra a opinião pública americana se encontrava dividida, pois muitos cidadãos pediam pela neutralidade do país, porém outros queriam a participação no conflito. A virada da opinião aconteceu quando a Alemanha infringiu a neutralidade belga em 1914 e submarinos alemães bombardearam o navio de passageiro britânico *Lusitania* em 7 de maio de 1915¹³.

Com a guerra, a produção e distribuição cinematográfica da Europa foi afetada, fornecendo assim, o espaço para que os produtores americanos entrassem em outros mercados, como, por exemplo, o da América do Sul, exportando o *American Way of Life* e fornecendo ao cinema americano o *status* de cinema global¹⁴.

Em novembro de 1916 o Presidente Woodrow Wilson havia sido reeleito com o slogan “*He Kept Us Out of War*”. E em 6 de abril de 1917, quando os Estados Unidos declararam guerra a Tríplice Aliança devido a falta de interesse nas negociações, a invasão da Bélgica e as mortes de 128 cidadãos americanos no navio *Lusitania*, a população norte americana ainda se encontrava dividida quanto a participação do país na guerra devido ao sentimento pacifista, porém a oposição foi logo reduzida após a ação de propaganda do *Committee On Public Information*¹⁵.

Edward Carr explorou a interação entre as 3 formas de poder – militar, econômica e sobre a opinião. A interdependência dos três é demonstrada através de como o condicionamento da opinião em impor ideais para outras nações é relacionada pelo *status* e superioridade militar e econômica¹⁶.

O autor demonstra em seu livro que a política contemporânea é dependente da opinião de grandes massas de pessoas, sejam elas politizadas ou as mais acessíveis a propagandas políticas, dessa forma, nenhum governo – democrático ou totalitário – pode ignorar esse fenômeno, e com isso o poder sobre a opinião deve ser levado em conta¹⁷.

¹³SARAIVA, J. História das relações internacionais contemporâneas: a sociedade internacional do século XIX à era da globalização, Saraiva: São Paulo, 2008

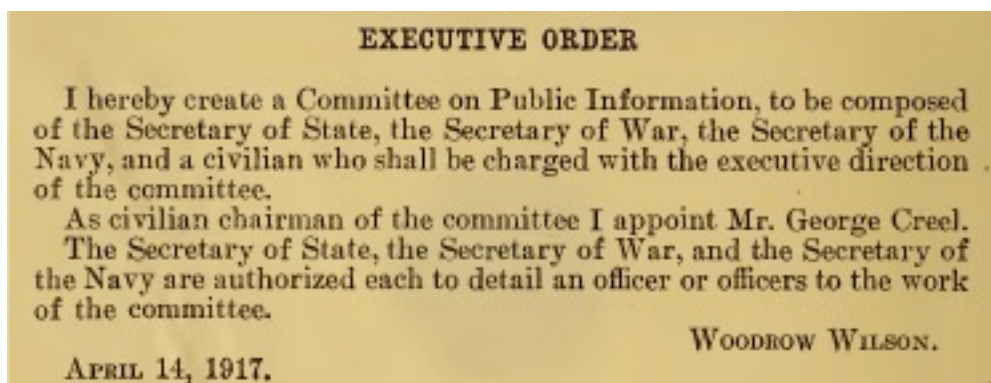
¹⁴KEIL, C; SINGER, B. American Cinema of the 1910: themes and variations. Rutgers University Press: New Jersey, 2009.

¹⁵Ibidem. P. 8

CARR, E. Vinte Anos de Crise 1919-1939: uma introdução ao estudo das relações internacionais. Brasília: Universidade de Brasília, 2001. P.177

¹⁷Ibidem.

Figura 1 - Ordem Executiva 2594



Fonte: Activities of the Committee on Public Information

Antes de ser o governador de New Jersey, Woodrow Wilson era um acadêmico renomado e esteve na presidência da Universidade de Princeton por oito anos. Durante seus anos como estudante e professor de ciências políticas, Wilson desenvolveu vários conceitos sobre a relação entre a opinião pública, a liderança política e o governo¹⁸.

De acordo com Burke e Bentham, a opinião pública é compreendida como o intermediário entre o eleitorado e o poder legislativo, tendo assim como função fornecer a participação política ativa dos cidadãos¹⁹. E da mesma forma, Woodrow Wilson entendia que a opinião pública seria a opinião da maioria das pessoas sobre questões de políticas públicas e que a imprensa tem um papel fundamental em moldar e guiar essa opinião²⁰.

Ele acreditava que os jornais não informavam a população adequadamente sobre os assuntos nacionais e internacionais, pois devido a interesses especiais e pessoais, os jornais divergiam sobre as notícias, mostrando assim, uma ausência de informação de âmbito nacional. Dessa forma, a criação, em 13 de abril de 1917, do *Committee on Public Information* através da Ordem Executiva 2594 (Figura 1), pode ser relacionada com a intensa preocupação do Presidente durante seus anos na academia e pelo seu entendimento de que a opinião pública pode ser um agente limitador de políticas do governo.

Além disso, por entender que os jornais são o centro das relações públicas, contendo assim, maior influência sobre a opinião popular do que os governantes. Woodrow Wilson definiu o centro de atuação do comitê como a unificação da opinião pública através da centralização da informação fornecida para a população, como pode ser demonstrado na figura

¹⁸TURNER, H; Woodrow Wilson and Public Opinion. *The Public Opinion Quarterly*, Oxford University Press, v. 21, n. 4, p. 505-520, dez. 1957, p. 506

¹⁹BOBBIO, N; MATTEUCI, N; PASQUINO, G; Dicionário de Política, Universidade de Brasília, Brasília, 2010. p. 842-845

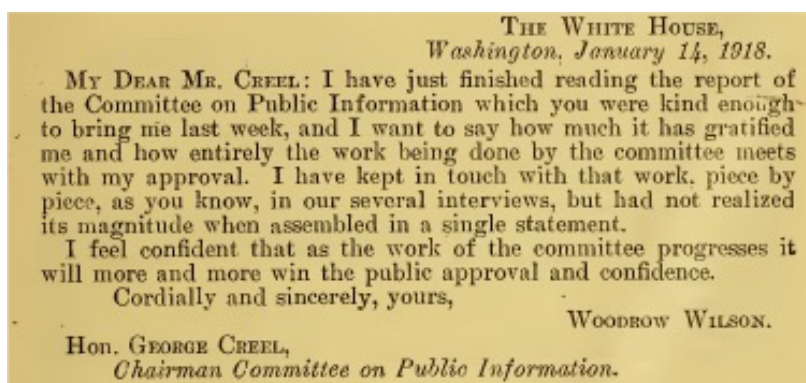
²⁰TURNER, Op. Cit. P. 508-509

2.

A expressão do poder sobre a opinião de Carr pode ser observada no objetivo do Comitê, que foi o de unificar a opinião popular sobre a guerra, através do incentivo ao patriotismo²¹. Esta agência independente tinha como presidente o jornalista George Creel e ex oficiais da Secretaria de Estado (Robert Lansing), Guerra (Newton D. Baker) e Marinha (Josephus Daniels)²².

No ambiente doméstico tinha como função divulgar notícias durante a guerra, administrar a censura sobre imprensa voluntária, promover o conflito e a participação dos Estados Unidos. No ambiente internacional, tinha como função a troca de correspondências entre o país e os países aliados, envio de material para propaganda, documentos e publicações relacionados as atividades de censura nos Estados Unidos e países aliados²³.

Figura 2 - Carta do Presidente Woodrow Wilson para George Creel



Fonte: Activities of the Committee on Public Information

O *Committee on Public Information* continha 19 sub-divisões, cada uma era responsável por um tipo de propaganda. O objetivo era influenciar a opinião pública – como mostrado na carta do presidente Woodrow Wilson na figura 2 – para aprovar o envolvimento dos Estados Unidos na Primeira Guerra Mundial. A agência fazia uso de jornais, panfletos, rádio, telégrafo, televisão e filmes para difundir sua mensagem, além de fazer recrutamento de voluntários para o “*Four Minute Man*”²⁴.

O *Four Minute Man* era uma divisão que coordenava um grupo de voluntários que

²¹ COMMITTEE ON PUBLIC INFORMATION; Activities of the Committee on Public Information, The Library of Congress, 1918. p. 4-7

²² NATIONAL ARCHIVES, Records of the Committee on Public Information. Disponível em: <<http://www.archives.gov/research/guide-fed-records/groups/063.html#63.1>>. Acesso em: 1 de out de 2016.

²³ COMMITTEE ON PUBLIC INFORMATION; Op. Cit. p. 4-7

²⁴ Ibidem.

davam discursos sobre a guerra em eventos públicos com duração de quatro minutos, eles informavam sobre o envolvimento do país, o racionamento, as unidades de ligação da guerra, os campos de vitória e o motivo pelo qual o país estava no conflito. Os tópicos a serem difundidos eram fornecidos pelo comitê, a mensagem deveria ser sempre positiva e evitar sentimentos de ódio.

A divisão voltada para a imprensa pôs em prática o patriotismo na censura voluntária, que funcionava através das diretrizes lançadas em um livro chamado *Activities of the Committee on Public Information* lançado por George Creel em 1918. O comitê pedia para que os jornais não divulgassem informações estratégicas como, por exemplo, informação sobre a quantidade, rotas e horários dos movimentos de tropas, informação sobre campos de minas, sobre experimentos bélicos, sobre número, tamanho, tipo e localização de navios da marinha, entre outros²⁵.

No entanto, a divisão que detinha o maior interesse do comitê era a Divisão de Filmes sob comando de Louis W. Mack. A Divisão produziu e distribuiu filmes para informar a população sobre os objetivos e o progresso da guerra e estreou diversos longas-metragens e documentários, entre eles *Pershing's Crusaders* (maio de 1918), *America's Answer (to the Hun)* (agosto de 1918), *Under Four Flags* (novembro de 1918).

Segundo Mock e Larson a Divisão de Filmes tinha cinco diferentes funções: a cooperação com fotógrafos, escrever cenários que permitiriam a comercialização de filmes sobre o trabalho do governo, produção de filmes e documentários feitos inteiramente pelo Comitê (muitos só terminaram de serem produzidos após o armistício) e cooperação com a Divisão Internacional de Filmes para exportar para outros países²⁶.

De acordo com Carr, “A propaganda internacional, como um disfarce da política nacional, veio com a adoção de slogans negativos que visavam a unir, numa aliança política, os que não partilhavam de nenhuma ideologia positiva em comum”, dessa forma nenhum slogan produzido para a exportação de idéias pode ser desassociado com a política nacional dos países que o produziram²⁷.

Da mesma forma em que Carr aborda o papel da propaganda internacional, o Comitê incentivava os diretores da indústria em produzir filmes patrióticos²⁸. As obras

²⁵ COMMITTEE ON PUBLIC INFORMATION; *Activities of the Committee on Public Information*, The Library of Congress, 1918, p. 4-15

²⁶ MOCK, James; LARSON, Cedric. *Words that won the war*. California: Prelinger Library, 2006. P. 137

²⁷ CARR, E. *Vinte Anos de Crise 1919-1939: uma introdução ao estudo das relações internacionais*. Brasília: Universidade de Brasília, 2001. P. 176-183

²⁸ *Ibidem*.

cinematográficas também foram traduzidas para outros idiomas e exportadas para outros países de forma a influenciar a opinião pública internacional²⁹.

Existiam dois tipos de produções. A primeira seria exibida semanalmente, com assuntos diferentes, de maneira educacional e com valores de propaganda, e o segundo seria para o entretenimento, porém também continha propaganda sobre a guerra. No primeiro caso, os filmes eram exibidos em reuniões públicas e eram gratuitos. Já no segundo, de forma a não competir com a indústria de cinematográfica, as sessões não seriam gratuitas³⁰.

Ao tentar canalizar as mensagens de forma a evitar a histeria e o medo e assim impulsionar o nacionalismo, o comitê foi eficiente em promover a mudança da opinião pública tirando os Estados Unidos de seu isolacionismo em questões da Europa. As operações do Comitê foram interrompidas após 1 de julho de 1918, suas atividades dentro do país pararam após a assinatura do armistício em 11 de novembro de 1918 e suas operações fora do país acabaram após 30 de junho de 1919. O presidente Woodrow Wilson aboliu o *Committee on Public Information* através da ordem executiva 3154 em 21 de agosto de 1919.

Essa abolição ocorreu porque o comitê foi criado como um arranjo *ad hoc* para influenciar a opinião pública sobre o papel dos Estados Unidos durante a Primeira Guerra Mundial, com o fim da guerra, essa influência não era mais necessária. Porém, ao fim de seus anos, o comitê recebeu várias críticas devido a censura de jornais e incidentes com notícias falsas.

Ao fim da Primeira Guerra Mundial em 11 de novembro de 1918, com o reconhecimento de que as forças americanas foram decisivas na guerra, a população americana estava cheia de sentimentos como confiança e esperança, e os Estados Unidos atingia um novo status geopolítico no sistema internacional. No entanto, o ano de 1919 foi marcado por um alto nível de prisões envolvendo terrorista, paranóia política e manifestações³¹.

A atuação dos Estados Unidos na Conferência de Versalhes surpreendeu a todos, pois a opinião pública estava descontente com a posição do Presidente Woodrow Wilson e com as perdas na Primeira Guerra Mundial, recolocando, assim, os republicanos no poder por mais 10 anos. Dessa forma, o Senado americano fez o país voltar a sua política isolacionista, não se envolvendo com os debates europeus e rejeitando a entrada do país na Sociedade das Nações.³²

²⁹ COMMITTEE ON PUBLIC INFORMATION; Activities of the Committee on Public Information, The Library of Congress, 1918. p. 4-15

³⁰ Ibidem.

³¹ KEIL, C; SINGER, B. American Cinema of the 1910: themes and variations. Rutgers University Press: New Jersey, 2009. P. 225.

³² SARAIVA, J. Historia das relações internacionais contemporâneas: a sociedade internacional do século XIX à era da globalização, Saraiva: São Paulo, 2008. P. 134

Com o trauma da guerra, as mentalidades coletivas da Europa foram afetadas. E assim como Carr expõe em seu livro, a proeminência do poder sobre a opinião foi o aumento das bases políticas, de forma que a opinião pública se impôs sobre a diplomacia, fazendo com que os governos controlassem a opinião com o intuito de promover o consenso nacional para apoiar as decisões da política externa dos países³³.

Segundo Saraiva, os nacionalismos que nasceram foram impulsionados pela guerra e foi também o princípio do comunismo, socialismo, fascismo e pacifismo, que levaram ao colapso dos valores e das instituições do mundo liberal³⁴.

O surgimento de Adolf Hitler no governo alemão em 1933, significou a presença do nacionalismo no poder e uma nova concepção que rejeitava a igualdade dos povos, o respeito dos tratados, rearmamento e anexação de territórios para a criação da Grande Alemanha. Em 1934, as ditaduras eram maioria na Europa, e devido ao uso intenso da propaganda de Estado para construir a imagem do outro, Hitler, Mussolini e Stalin tinha legitimidade na sua política exterior³⁵.

Os Estados Unidos, agora à época de Franklin D Roosevelt, mantinham uma política externa baseada na política de boa vizinhança e exploração comercial do pan-americanismo, aprovação de leis de neutralidade com finalidade de evitar o envolvimento em possíveis guerras na Europa e a política de segurança nacional que se baseava em responder com rearmamento caso houvesse perigo de guerra³⁶.

Em 1930, o governo dos Estados Unidos da América já reconhecia o poder da “sétima arte” como difusora de valores culturais e políticos, de forma que era necessário delimitar e direcionar as produções de forma a torna-la uma arma ideológica.

Atualmente, quando se fala de propaganda, nos referimos em instrumentos como rádio, imprensa popular, o cinema e a internet. A sua utilização como arma política é amplamente reconhecida de tal forma que há cláusulas em acordos internacionais a fim de delimitar o seu uso de forma que a “a matéria difundida não ofendesse, de forma alguma, os sentimentos nacionais dos ouvintes nacionais das outras partes contratantes”³⁷.

³³ CARR, E. Vinte Anos de Crise 1919-1939: uma introdução ao estudo das relações internacionais. Brasília: Universidade de Brasília, 2001. P. 172

³⁴ SARAIVA, J. História das relações internacionais contemporâneas: a sociedade internacional do século XIX à era da globalização, Saraiva: São Paulo, 2008_P.139-150

³⁵ Ibidem

³⁶ Ibidem

³⁷ *League of Nations*, C. 602, M. 240,1931, ix, p. 4.

De acordo com Carr:

Nos países totalitários, o rádio, a imprensa e o cinema são indústrias estatais absolutamente controladas pelos governos. Nos países democráticos, as condições variam, mas em toda parte há uma visível tendência na direção do controle centralizado. São criadas corporações imensas, que são poderosas demais e vitais demais para a comunidade para permanecerem totalmente independentes do governo, e que acham conveniente aceitar colaboração voluntária com o estado como uma alternativa a serem formalmente controladas por ele³⁸.

O uso de meio de comunicação para controlar a opinião das massas ficou bem evidente no período entre guerras. Porém, como mostrado por Carr, existe uma diferença de como os regimes utilizam os meios de comunicação.

Os regimes ditatoriais organizavam ondas que mostravam os problemas da política exterior, da paz, da guerra e da democracia. Mussolini criou o Serviço de Imprensa e Propaganda em 1933, e em 1937, transformou em secretaria no Ministério da Cultura Popular, que tinham como objetivo a manipulação da opinião pública. Já os países democráticos apesar de darem bastante importância à opinião pública, eles percebiam a manipulação como maneira de formar uma diplomacia antifascista³⁹.

A década de 1930 a 1940 foi muito importante para a sociedade norte americana. A grande depressão e a participação na Segunda Guerra Mundial transformaram a política americana. O envolvimento do país na guerra pôs fim ao isolacionismo americano e a relação entre as políticas governamentais e a opinião pública durante esses anos foi de extrema importância⁴⁰.

No início da década de 1930 a indústria cinematográfica norte americana se encontrava em um movimento de ascensão dos investidores e na centralização dos grandes estúdios no distrito de Hollywood. Os avanços tecnológicos, como os filmes com som, trouxeram grandes lucros, porém o cinema não conseguiu se permanecer alheio a grande depressão, que ocasionou no fechamento de salas de cinemas e redução do orçamento das produções⁴¹. Durante este período os filmes tinham um objetivo de desviar a população da realidade econômica do país,

³⁸ CARR, E. Vinte Anos de Crise 1919-1939: uma introdução ao estudo das relações internacionais. Brasília: Universidade de Brasília, 2001. P. 175

³⁹ SARAIVA, J. Historia das relações internacionais contemporâneas: a sociedade internacional do século XIX à era da globalização, Saraiva: São Paulo, 2008

⁴⁰ BERINSKY, AJ. Revisiting Public Opinion in the 1930s and 1940s. *PS: Political Science & Politics*, Washington, v. 44, n. 03, p. 515-520, jul. 2011. P. 515.

⁴¹ DA SILVA, Michelly, Cinema, Propaganda e Política: Hollywood e o Estado na construção de representações da União Soviética e do Comunismo em Missão em Moscou (1943) e Eu Fui um Comunista para o FBI (1951), 2013. 190 f. Dissertação (Mestrado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Universidade de São Paulo, São Paulo, 2013. P. 48-50

servindo como um escape das mazelas que eram vividas.

No cenário internacional, enquanto a Europa direcionava-se para a Segunda Guerra Mundial, a política externa dos Estados Unidos era de manter sua neutralidade diante dos conflitos em solo europeu, pois a população acreditava que a participação americana na Primeira Guerra tinha sido um erro, e por isso mantinham a posição de se manterem neutros nos conflitos estrangeiros. E seguindo essa mesma linha, no início da década de 30 os estúdios de Hollywood não produziram nenhum filme que lidava com a guerra europeia, porém no começo da década de 40, alguns filmes com temática anti nazista começaram a ser exibidos⁴².

Após a reeleição do Presidente Roosevelt em 1940, houve uma mobilização da opinião pública para a entrada do país no conflito europeu. A capacitação ideológica era feita simultaneamente com a mobilização industrial e o rearmamento. A opinião pública foi manipulada através de mídias que abordavam a guerra europeia para que a população americana entendesse a luta dos britânicos não só para manter o poder internacional, mas sim para defender os valores e regras do estilo de vida liberal e democrático⁴³.

Roosevelt precisava de um pretexto mais evidente que forçasse a opinião pública do país para o centro da guerra, e o ataque japonês às bases americanas em Pearl Harbor em 7 de dezembro de 1941, ocasionando a perda de 86 navios e mais de 3 mil homens mortos e feridos, foi o suficiente para comover a população⁴⁴.

Seis meses após o ataque a Pearl Harbor, em 13 de junho de 1942, o Presidente Franklin Roosevelt, através da Ordem Executiva 9182, consolidou o *United States Office of War Information (OWI)* juntando diversas agências de informação que existiam antes da guerra. Essa agência implementou programas de informação para compreender e divulgar o progresso e as atividades dos Estados Unidos na Segunda Guerra Mundial através da imprensa, rádio e filmes e também para servir de intermediária entre as agências federais e indústrias cinematográficas.

⁴²DA SILVA, Michelly, Cinema, Propaganda e Política: Hollywood e o Estado na construção de representações da União Soviética e do Comunismo em *Missão em Moscou* (1943) e *Eu Fui um Comunista para o FBI* (1951), 2013. 190 f. Dissertação (Mestrado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Universidade de São Paulo, São Paulo, 2013. P. 48-50

⁴³SARAIVA, J. História das relações internacionais contemporâneas: a sociedade internacional do século XIX à era da globalização, Saraiva: São Paulo, 2008 p. 180-183

⁴⁴Ibidem.

Figura 3 Ordem Executiva 9182.

EXECUTIVE ORDER
 June 13, 1942
Consolidating Certain War Information Functions
into an Office of War Information

In recognition of the right of the American people and of all other peoples opposing the Axis aggressors to be truthfully informed about the common war effort, and by virtue of the authority vested in me by the Constitution, by the First War Powers Act, 1941, and as President of the United States and Commander in Chief of the Army and Navy, it is hereby ordered as follows:

1. The following agencies, powers and duties are transferred and consolidated into an Office of War Information which is hereby established within the Office for Emergency Management in the Executive Office of the President.

Fonte: <http://marb.kennesaw.edu/hollywoodandwar/items/show/30>

Assim como mostra a figura 3, Roosevelt entendia a importância de Hollywood como uma arma ideológica na guerra. Em adição, em 27 de dezembro de 1941, na revista Motion Picture Herald, Roosevelt declarou “O cinema norte americano é um dos meios mais efetivos para informar e entreter nossos cidadãos. O cinema deve permanecer livre até quando a segurança nacional permitir. Eu não quero censura no cinema”⁴⁵.

O jornalista Elmer Davis foi o Diretor do OWI. A agência era dividida entre duas sessões, a Doméstica e a Internacional. A sessão doméstica produzia séries cinematográficas e séries de rádio de forma a fornecer informações sobre a atuação do país nos campos de batalha, sobre o Japão, a Alemanha, incentivo ao patriotismo e ao papel da mulher na guerra. A sessão internacional utilizou a propaganda para enfrentar o inimigo na zona de combate, através de imagens que mostravam o poderio militar americano e exportação de filmes⁴⁶.

De acordo com Elmer Davis “*The easiest way to inject a propaganda idea into most people’s minds is to let it go through the medium of an entertainment picture when they do not realize that they are being propagandized*”⁴⁷, o que mostra que a propaganda para a finalidade

⁴⁵ DA SILVA, Michelly, Cinema, Propaganda e Política: Hollywood e o Estado na construção de representações da União Soviética e do Comunismo em Missão em Moscou (1943) e Eu Fui um Comunista para o FBI (1951), 2013. 190 f. Dissertação (Mestrado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Universidade de São Paulo, São Paulo, 2013. P. 62

⁴⁶ KOPPES, C R; BLACK, G. What to show the world: The Office of War Information and Hollywood, 1942-1945. *The Journal of American History*, Oxford University Press, v. 64, n.1, p.87 – 105, jun. 1977, p. 88

⁴⁷ Ibidem.

de influenciar a população deveria ser colocada de forma que os cidadãos não percebessem que estavam sendo manipulados. Dessa forma, os âmbitos deveriam ser vistos como de objeto de informação ou entretenimento.

A sessão de Filmes, dirigida por Lowell Mellet, liberou “Manual para a Indústria Cinematográfica” em julho de 1942 com intuito de servir como guia para os diretores, de forma a trabalhar junto com Hollywood na produção de obras para alcançar os objetivos americanos. A sessão também começou a publicar o “Manual de Informação do Governo para a Indústria Cinematográfica”, que era um relatório enviado aos estúdios sobre conteúdos que deveriam ser explorados nos filmes que abordavam a guerra⁴⁸.

A partir de 1943, todos os estúdios (exceto o Paramount) permitiram que o OWI examinasse previamente os scripts dos filmes, a agência não tinha o poder de impedir que as obras estreassem caso as mensagens políticas contidas não agradassem, porém poderia impedir a exportação para outros países⁴⁹.

Apesar do que Hollywood abordava sobre a guerra como uma forma de autodefesa, o manual expressava a interpretação do OWI como uma guerra entre democracia e fascismo, onde os Estados Unidos lutavam por um novo mundo baseado em *Four Freedoms* - liberdade de expressão, religião, desejo e medo -. Dessa forma, os inimigos não seriam apenas os países ou seus líderes, mas sim todos os apoiadores do regime fascista, em território estrangeiro ou nacional⁵⁰.

Dessa forma, o manual apresentou seis temas para serem trabalhados por Hollywood, seriam eles: “Porque lutamos e que tipo de paz se seguirá à vitória”; “Os Inimigos”; “Os Aliados”; “Trabalho e Produção – a guerra dentro do país”; “O *front* interno” e “A força militar”⁵¹.

O *Office of War Information* teve um papel importante na vitória dos aliados e em conseguir apoio popular para a Segunda Guerra Mundial. A agência foi dissolvida efetivamente em 15 de setembro de 1945, através da Ordem Executiva 9608 de 31 de agosto de 1945.

A desarticulação do *Committee on Public Information e United States Office of War Information* pode ser explicada pelo Carr como uma medida automática de desmobilização das

⁴⁸GOVERNMENT INFORMATION, Manual for the Motion Picture Industry. Disponível em <http://bl-lib-doghill.ads.iu.edu/gpd-web/historical/gimmpi/gimmpiintro.pdf> acesso em 21 de abril de 2016.

⁴⁹KOPPES, C R; BLACK, G. What to show the world: The Office of War Information and Hollywood, 1942-1945. *The Journal of American History*, Oxford University Press, v. 64, n.1, p.87 – 105, jun. 1977. p. 103

⁵⁰Ibidem.

⁵¹Ibidem.

máquinas de guerra. Porém, como mostrado pelo autor, após o armistício, durante os períodos de paz, os governos utilizam a propaganda política com maior intensidade, como forma de disseminação dos valores dos países vencedores⁵².

Como pode ser visto, cada guerra houve um órgão relacionado ao governo que foi instituído no começo das guerras e sendo dissolvido logo após o fim das mesmas. Até o presente momento a propaganda política era usada apenas com o objetivo de informar a população sobre o conflito, a participação do país e disseminar os valores dos países durante a guerra, sendo assim, uma arma ideológica.

No entanto, a introdução da propaganda como um instrumento de poder nas relações internacionais foi feita pelo governo soviético. Quando os bolcheviques assumiram a Rússia, encontravam-se fracos no âmbito militar e econômico, dessa forma, o único âmbito de poder que eles continham era a influência sobre a opinião pública internacional. A União Soviética foi o primeiro estado moderno a institucionalizar uma organização permanente de propaganda⁵³.

O cinema então tornou-se um ambiente de propagação de idéias de senso comum sobre a política mundial e onde a história é reproduzida e é sobre o comportamento dos Estados e indivíduos é naturalizado e legitimado.

Dessa forma, Mark Lacy expõe que:

A historia do cinema de guerra é dominada por filmes que desenvolvem o projeto hegemônico de construção da identidade. O cinema tem se preocupado com a normalização da idéia da guerra como a ordem natural das coisas e na modelação da sociedade através da produção do conhecimento histórico⁵⁴.

O que começou com um arranjo *ad hoc*, em 1948 um departamento de assistência ao entretenimento foi institucionalizado como parte do *Office of the Assistant Secretary of Defense for Public Affairs*. Hoje, o *U.S. Military Assistance in Producing Motion Pictures, Television Shows, Music Videos*, parte do Departamento de Defesa dos Estado Unidos, é responsável pela assistência de recursos militares a indústria cultural.

⁵²CARR, E. Vinte Anos de Crise 1919-1939: uma introdução ao estudo das relações internacionais. Brasília: Universidade de Brasília, 2001. P. 178-179

⁵³Ibidem.

⁵⁴LACY, M J. War, cinema, and moral anxiety. *Alternatives: Global, Local, Political*, v.28, n.5, p. 611-626, 2003.P. 616.

2 ANÁLISE DA RELAÇÃO ENTRE U.S. MILITARY ASSISTANCE IN PRODUCING MOTION PICTURES, TELEVISION SHOWS, MUSIC VIDEOS E HOLLYWOOD ATRAVÉS DOS FILMES OS BOINAS VERDES (1968) E PLATOON (1986).

No capítulo anterior, foi abordado o início da relação entre o Departamento de Defesa dos Estados Unidos e Hollywood. Como explicado no primeiro capítulo, a princípio a relação entre os dois era *ad hoc*, no entanto, devido aos objetivos bem-sucedidos, houve o interesse em institucionalizar essa relação. O presente capítulo, irá abordar a relação de Hollywood com o *U.S. Military Assistance in Producing Motion Pictures, Television Shows, Music Videos*, que faz parte do Departamento de Defesa dos Estado Unidos e é responsável pela assistência de recursos militares à indústria cultural.

A relação entre o Departamento de Defesa dos Estados Unidos e Hollywood se mostrou uma simbiose. Em troca de assistência militar (autorização, fornecimento de equipamentos militar e locação cinematográfica), os diretores autorizam que o Pentágono tenha controle do roteiro dos filmes. Da mesma forma, ao ganhar esse controle, os filmes são usados como uma arma de relações públicas do Pentágono, permitindo a introdução de mensagens que mostram uma boa imagem das forças militares e da atuação do Estado⁵⁵.

Esse relacionamento é baseado na instrução 5410.16 (26 de Janeiro de 1989) do Departamento de Defesa dos Estados Unidos da América⁵⁶. Segundo essa instrução, e como mostrado no parágrafo 3.1, o Pentágono pode oferecer suporte aos filmes se eles beneficiam às forças militares ou o interesse nacional.

Hollywood é a indústria cinematográfica mais presente na sociedade e com isso há uma contribuição de seus filmes na percepção das pessoas sobre o mundo. Dessa forma, o uso da indústria como relações públicas das forças armadas pode ser prejudicial para as pessoas no momento em que essa percepção do mundo, crenças e estereótipos são manipulados e distorcidos através da visão de um Estado⁵⁷.

O primeiro filme a ganhar o Oscar de Melhor Produção (hoje Melhor Filme), *Asas* (1927), teve a supervisão e assistência financeira, material (aviões) e de figurantes (pilotos) da Força Aérea dos Estados Unidos. O diretor do filme, William A. Wellman, era um veterano da Primeira Guerra Mundial e conta a história original de John Monk Saunders⁵⁸.

Como mostrado no capítulo 1, sempre houve um interesse do Departamento de Defesa

⁵⁵ROBB, D. *Operation Hollywood: How The Pentagon Shapes and Censors the Movies*. Nova Iorque, sem página.

⁵⁶DEPARTAMENTO DE DEFESA, Instrução 5410.16. Disponível em: <http://www.spyculture.com/docs/US/DOD-5410-16-EntertainmentSupport.pdf> Acesso em: 26 de julho de 2016.

⁵⁷ROBB. Op. cit. Sem página.

⁵⁸Ibidem.

em cooperar com a indústria cinematográfica. Durante a segunda guerra mundial, essa cooperação chegou ao seu ápice com o nascimento de Hollywood. Até a década de 1970, a maioria dos filmes teve sua assistência aprovada e poucos roteiros tiveram algumas alterações⁵⁹.

O final da Segunda Guerra Mundial foi o ápice do sucesso e glória militar dos Estados Unidos, aumentando a percepção positiva da população americana sobre as forças militares. Dessa forma, a maioria dos filmes de guerra retratavam essa imagem positiva, de forma que o Pentágono não precisava fazer mudanças nos roteiros⁶⁰.

No entanto, na metade da década de 1960, devido aos movimentos antiguerra, imagens negativas sobre a Guerra do Vietnã e das forças militares começaram a aparecer nos roteiros e em filmes. No início de 1970, o movimento antiguerra e antimilitar era forte nas ruas e na academia. E com isso, a relação entre Hollywood e o Pentágono foi alterada, as regras para que a assistência fosse aprovada começaram a ser formuladas e durante esse período a maioria dos roteiros foram rejeitados⁶¹.

A década de 1970 marcou o ponto mais baixo da relação, pois com exceção do filme *Os Boinas Verdes* (1968), nenhum dos filmes mais famosos sobre a Guerra do Vietnã tiveram assistência do departamento⁶². Porém, na década de 1980, com novas interpretações positivas sobre a participação das forças armadas na guerra, houve um retorno da cooperação entre Hollywood e o Pentágono.

2.1 As regras para assistência do Office of the Assistant Secretary of Defense for Public Affairs.

As instruções 5410.15 (28 de março de 1989) e a 5410.16 (26 de janeiro de 1989) guiam os diretores para o processo de assistência do Pentágono. Em formas gerais, produtores que desejam a assistência do Pentágono devem enviar cinco cópias do roteiro do filme e uma carta oficial pedindo a assistência do Departamento de Defesa na produção do filme para o *Office of the Assistant Secretary of Defense for Public Affairs*. Essa carta também deve explicar o porquê que o Departamento se beneficiaria ao prover assistência⁶³.

Ao receber o roteiro, o *Office of the Assistant Secretary of Defense for Public Affairs* encaminha-o para um dos departamentos militares (depende do tipo de assistência que o

⁵⁹ZHAKOVA, O. *Strange Bedfellows: Cooperation between Hollywood and the Pentagon*. 2011. 77 f. Dissertação (Mestrado) – Lehigh University, Pensilvânia, 2011. P. 5-7

⁶⁰Ibidem.

⁶¹Ibidem.

⁶²Ibidem.

⁶³Ibidem.

produtor esteja interessado). O roteiro vai ser então analisado pelo departamento para saber se a assistência é benéfica ou não para as forças militares⁶⁴.

Um dos critérios principais para decidir se o filme vai receber ou não a assistência tem relação com a veracidade da história que está sendo retratada. É muito comum que o historiador militar do departamento faça comentários sobre os eventos históricos. Uma vez que comentários e recomendações forem feitos, o roteiro é enviado para o escritório central em Washington, *The Washington Office of the Assistant Secretary of Defense*, que irá responder aos diretores e produtores com uma resposta oficial de se o Departamento de Defesa irá cooperar, ou não, e o porquê⁶⁵.

Essa carta vai especificar as adversidades que o departamento encontrou no roteiro e alternativas de modificações. As recomendações podem ir desde mudanças em alguns diálogos, para mudança de personagens e cenas e até mesmo do enredo. Se os diretores e produtores não estiverem dispostos a se adequar as recomendações, a assistência não será provida⁶⁶.

Caso as mudanças sejam feitas e o roteiro seja aprovado, um acordo entre as partes é assinado e um departamento militar especial é designado para acompanhar a produção. O departamento atua como um consultor técnico e sua função é estar presente no *set* de filmagem e garantir que nenhuma mudança no roteiro seja feita. Caso mudanças sejam feitas e cenas que não estavam no roteiro sejam filmadas, a assistência pode ser cancelada sem aviso prévio⁶⁷.

Obrigatoriamente, o filme deve ser exibido para o Departamento de Defesa antes de ser estreado para o público e geralmente o Pentágono recomenda que os diretores façam referência a assistência do departamento no final dos créditos do filme⁶⁸.

As instruções 5410.15 (28 de março de 1989)⁶⁹ e a 5410.16 (26 de janeiro de 1989)⁷⁰ guiam o departamento de defesa no processo de decisão na aprovação ou rejeição de um roteiro. A principal necessidade para a assistência do departamento de defesa é que a cooperação entre o Governo e os diretores e produtores seja benéfico para o Departamento de Defesa ou que esteja de acordo com o interesse nacional, como de acordo com o parágrafo 3.1 da instrução

⁶⁴ZHAKOVA, O. *Strange Bedfellows: Cooperation between Hollywood and the Pentagon*. 2011. 77 f. Dissertação (Mestrado) – Lehigh University, Pensilvânia, 2011. P. 10

⁶⁵Ibidem.

⁶⁶Ibidem.

⁶⁷Ibidem.

⁶⁸Ibidem.

⁶⁹DEPARTAMENTO DE DEFESA, Instrução 5410.15. Disponível em: <<http://www.spyculture.com/docs/US/DOD-5410-15-SupportNon-EntertainmentMedia.pdf>. > Acesso em: 26 de julho de 2016.

⁷⁰DEPARTAMENTO DE DEFESA, Instrução 5410.16. Disponível em: <http://www.spyculture.com/docs/US/DOD-5410-16-EntertainmentSupport.pdf> Acesso em: 26 de julho de 2016.

5410.16. Essas condições são baseadas em 4 fatores⁷¹.

O primeiro fator é a veracidade com que as forças armadas são mostradas nos filmes. Segundo o parágrafo 3.1.1 da Instrução 5410.16 “a produção deve ser autêntica na “reprodução” de pessoas, lugares, operações militares e eventos históricos “reais”. Exibições fictícias devem retratar uma representação real da vida militar, operações e políticas”⁷².

A segunda condição tem referência no papel do filme em prover informação para a sociedade sobre as forças militares. Esse ponto tem como herança os antigos acordos entre o Governo e Hollywood, como explicado no capítulo deste trabalho, onde os filmes tinha um papel educacional e informativo sobre a ação do país nas guerras⁷³.

A terceira condição é considerada a mais controversa, pois é diretamente relacionada com o recrutamento militar, explícito no parágrafo 3.1.3 “A produção pode prover serviços para o público relatando, ou exaltando, os programas de recrutamento e retenção das Forças Armadas dos Estados Unidos”⁷⁴.

A quarta condição, apesar de pouco utilizada, é relatada como, no parágrafo 3.1.4 “A produção não deve ser condizente ou apoiar atividades de cidadãos ou organizações que são contrárias a política do Governo dos Estados Unidos”⁷⁵.

Ao analisar as primeiras três condições, podemos listar três fatores que os filmes devem ter para conseguir a assistência. São eles, a autenticidade, comportamento apropriado do militar e a imagem geral das forças armadas⁷⁶.

O fator da autenticidade pode ser dividido em histórico e técnico, e ambos são o conteúdo principal dos comentários feitos pelo Departamento de Defesa. Já a autenticidade técnica tem relação com o uso apropriado do relacionamento, jargões, operações militares, armas e equipamentos. Apesar de ser um fator extremamente importante para o Departamento de Defesa, raramente é um ponto que baseia a rejeição de roteiros, pois geralmente é de interesse dos diretores que o filme tenha essa autenticidade⁷⁷.

Em relação ao comportamento do militar, a recomendação é evitar aspectos de profanidade, uso de drogas, evitar a morte de civis, consistir de alta moralidade e o comportamento de personagens específicos. É importante ressaltar que a mensagem geral, seja

⁷¹ZHAKOVA, O. *Strange Bedfellows: Cooperation between Hollywood and the Pentagon*. 2011. 77 f. Dissertação (Mestrado) – Lehigh University, Pensilvânia, 2011. P. 10-20

⁷²Ibidem.

⁷³Ibidem.

⁷⁴Ibidem.

⁷⁵Ibidem.

⁷⁶Ibidem.

⁷⁷Ibidem.

ela pró guerra ou antiguerra, não é o mais importante para o Departamento, mas sim a imagem positiva das forças militares, seu papel e suas ações no filme, de forma que seja evitado um estereótipo negativo das forças. A imagem positiva é relacionada com o seguimento da conduta militar pelos militares, que os personagens militares tenham um alto profissionalismo e moralidade, e que os militares estejam fazendo o trabalho corretamente⁷⁸.

Com base nas regras e condições explicados acima, irei analisar a presença delas nos filmes que obtiveram a assistência do Pentágono e como os filmes que não obtiveram assistência retratam esses temas. Dessa maneira, irei começar o estudo através da observação de elementos de construção entre as mudanças na sociedade americana e a abordagem de temas militares pela indústria cinematográfica.

2.2 Contexto social, político dos anos 60 e 70.

O período de 1955 a 1968 foi marcado pela coexistência pacífica entre as superpotências do mundo bipolar. Apesar da obviedade do confronto militar na guerra, as superpotências não entraram em confronto entre si (no entanto se envolveram em três grandes guerras) e nem usaram as armas nucleares. De maneira que esse período revelou através da corrida armamentista⁷⁹.

Devido à destruição mútua assegurada e a tensão constante de uma guerra nuclear, vários movimentos internacionais de paz – principalmente voltados as armas nucleares – surgiram. No entanto, os movimentos de desarmamento nuclear não surtiram efeito na produção de armas nucleares da época, porém, alguns movimentos específicos antiguerra foram eficazes, como o movimento estudantil americano contra o recrutamento para a guerra do Vietnã (1965-1975)⁸⁰.

Os filmes servem tanto como uma plataforma de crítica social como um veículo de dispersão de representações e valores e instituições alternativas. Através disso, a cinematografia Hollywoodiana no final dos anos 60 foi influenciada pelos grandes movimentos sociais da época: feminismo, oposição à guerra do Vietnã (militarismo), a luta dos negros por direitos civis e o movimento da nova esquerda estudantil⁸¹. Esses movimentos entraram na cultura

⁷⁸ZHAKOVA, O. *Strange Bedfellows: Cooperation between Hollywood and the Pentagon*. 2011. 77 f. Dissertação (Mestrado) – Lehigh University, Pensilvânia, 2011.

⁷⁹HOBBSAWN, Eric. *Era dos Extremos: O breve século XX: 1914-1991*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.P. 186 - 188

⁸⁰Ibidem.

⁸¹RYAN, M; KELLNER, D. *Camera politica: The Politics and Ideology of Contemporary Hollywood Film*. Indiana University Press, 1990.P. 17 - 34

americana devido às novas formas de entendimento sobre autoridade, conformidade social e a rejeição do “Sonho Americano” através da contracultura hippie.

O movimento que ficou mais conhecido historicamente nos anos 60 foi o movimento estudantil contra a Guerra no Vietnã. Os estudantes se recusaram a servir, se opuseram à autoridade governamental, forçaram a saída de um presidente e obrigaram o governo a acabar com a guerra. No momento em que houve um crescimento na oposição da guerra do Vietnã, vários filmes de cunho satírico e trágico, como *M*A*S*H* (1970, Roberto Altman) e *Johnny Got His Gun*, (1971, Dalton Trumbo) foram estreados e mostravam como a guerra era algo estúpido e desumano⁸².

No entanto, os movimentos dos anos 60 influenciaram no renascimento do conservadorismo no início dos anos 70, e com isso filmes conservadores foram produzidos durante o final dos anos 60. Durante as eleições de 1972, a contrarrevolução do Presidente Nixon estava mobilizando sentimento conservadores contra os jovens radicais, minorias e feministas⁸³.

Devido a contrarrevolução, logo a indústria cinematográfica começou a promover posições conservadoras sobre assuntos como, família, sexualidade, uniões, natureza humana, crimes, guerra, política e a sociedade como um todo. Nos filmes, as metáforas devem apelar para a realidade que é abordada, de forma a produzir representações verossímeis, porém a ideologia do conservadorismo era isolar o herói militar do contexto social de forma a idealizá-lo⁸⁴⁸⁵.

No tema da Guerra Fria, os anos 60 e 70 marcaram o início da implementação de medidas que visavam controlar e limitar as armas nucleares, a proibição de testes e a contenção da proliferação nuclear. Nos anos 70, o sistema internacional presenciou uma nova Guerra Fria devido a acontecimentos – desestabilização dos EUA devido guerras no Oriente Médio e Vietnã - que poderiam alterar a balança de poder entre as duas superpotências. A derrota dos Estados Unidos no Vietnã dividiu a nação em meio a manifestações antiguerra no país.

Na cultura americana, a representação cinematográfica do militarismo é inseparável da autoestima nacional. Isso significa que o poder da nação está atrelado ao seu poderio e habilidade de exercer o poder militar. Como demonstrado no capítulo 1, durante a Segunda

⁸²RYAN, M; KELLNER, D. Camera politica: The Politics and Ideology of Contemporary Hollywood Film. Indiana University Press, 1990. 17-34

⁸³Ibidem. P. 17 - 48

⁸⁴Ibidem.

⁸⁵HOBSBAWN, Eric. Era dos Extremos: O breve século XX: 1914-1991. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.. P. 258

Guerra Mundial, o homem americano como um herói libertador dos oprimidos e como defensor da liberdade era a forma com que a representação cinematográfica abordou a prova do poder militar americano junto com o idealismo nacional⁸⁶. Devido ao foco de contestação popular sobre a Guerra do Vietnã durante os anos 60, a juventude americana se recusava a lutar uma guerra injusta e no início dos anos 70, as forças armadas começaram a ter uma imagem negativa e desmoralizada⁸⁷.

Durante o movimento de contrarrevolução de Hollywood, o filme *Os Boinas Verdes*, lançado em 1968, foi a única obra cinematográfica preponderante a lidar com a guerra do Vietnã que teve assistência do Pentágono até o final dos anos 70. Baseado no livro de Robin Moore⁸⁸, que se passa durante a guerra do Vietnã, dirigido por John Wayne e Ray Kellogg, estrelado por John Wayne e David Janssen, sua locação foi em Forte Benning em Georgia nos Estados Unidos em 1967 e teve grande sucesso nas bilheterias (21,71 milhões de dólares). A obra cinematográfica foi lançada porque John Wayne estava incomodado com as críticas sobre a atuação do país na Guerra do Vietnã, com a aprovação do Departamento de Defesa, a cinematografia foi feita para melhorar a popularidade das forças armadas na guerra.

As Forças Especiais do Exército dos Estados Unidos são conhecidas por *Boinas Verdes* devido a cor de sua boina de serviço. Essas forças de operações especiais tem como principais missões: a guerra não convencional, defesa interna do estrangeiro, reconhecimento especial, ação direta, resgate de reféns e contraterrorismo⁸⁹.

2.3 Análise do filme *Os Boinas Verdes* (1968).

O filme começa ao som de uma versão da música *The Ballad of the Green Berets* (*billboard's #1 single for the year 1966*) e enquanto oficiais do grupo de forças especiais dos boinas verdes se apresentam e informam suas especialidades para jornalistas e civis. Na cena seguinte é introduzido Coronel (Cel) Mike Kirby (John Wayne) e é mostrada que a dificuldade da guerra se encontra no norte do país. A partir daí Cel Kirby começa o recrutamento de seu batalhão e em cenas de treinamento é mostrado sentimentos de lealdade do grupo ao seu superior no diálogo:

Cel Kirby: these yours? (em referência aos soldados em treinamento)
Bill Airborne: Why don't you ask them?

⁸⁶RYAN, Michael; KELLNER, Douglas. Op. Cit P. 194

⁸⁷Ibidem p. 196-197

⁸⁸MOORE Robin; *The Green Berets*; 1965, United States.

⁸⁹GO ARMY, Special Forces. Disponível em: < <http://www.goarmy.com/special-forces/primary-missions.html>> acesso em 20 de maio de 2016.

Cel Kirby: who are you?

Soldados: Airborne!

Cel Kirby: how far?

Soldados: All the way!⁹⁰

São apresentados dois especialistas na Guerra do Vietnã, Sargento (Sgt) Muldoon (Aldo Ray) e Sargento (Sgt) McGee (Raymond St Jacques), designados para responder perguntas dos jornalistas. A primeira pergunta é “*why is the United States waging this ruthless war?*” E Sgt Muldoon responde “*Foreign policy decisions are not made by the military. A Soldier goes where he is told and fights whomever he is told to.*”. O jornalista ao centro da mesa, George Beckworth (David Janssen), então pressiona o Sgt McGee para saber se os Boínas Verdes são apenas robôs sem sentimentos.

Há então um debate sobre a necessidade da participação do país na guerra que é entendida por ser entre os Vietnamitas ou se o Vietnã do Sul quer a ajuda dos norte americanos. O Sgt McGee começa sua resposta mostrando que é difícil não ter opiniões ou sentimentos no campo de batalha. No entanto, mesmo que seja compreensível a morte de militares na guerra, a exterminação de civis, assassinato e tortura de crianças e mulheres inocentes é inaceitável, e como forma de persuasão o Sgt McGee apela para o sentimento nacional caso o país estivesse sendo atacado e por fim a fala do Sgt Muldoon sobre o arsenal bélico capturado de países comunistas “[...] *What is involved is Communist domination of the world.*”. Esse trecho do filme demonstra uma tentativa de convencer a população de que a guerra é necessária e exclui a atuação dos Estados Unidos em bombardeios em civis e no uso do Agente Laranja.

Beckworth então se dirige ao Cel Kirby e o seguinte diálogo é realizado:

Beckworth: Colonel, your brainwashed sergeant didn't sell me.

Cel Kirby: didn't sell you what?

Beckworth: Didn't sell me on the idea that we should be involved in the Southeast Asia.

Cel Kirby: you ever been to Southeast Asia?

Beckworth: No, I haven't.⁹¹

A interação entre o jornalista Beckworth e o Cel Kirby é importante para o desenvolvimento do filme e na mensagem que o filme quer passar para o público, pois no desenvolver da história, o jornalista é doutrinado pelo Coronel e acaba por fim mudando sua opinião sobre a guerra.

Um dos personagens que irá se revelar importante na construção da propaganda militar no filme é o Sgt Petersen (Jim Hutton). Ele foge do estereótipo do militar e é sempre chamado

⁹⁰OS BOINAS verdes, Produção de Batjac Productions. Estados Unidos: Warner Bros distribuidores, 1968. DVD (141 min.).

⁹¹OS BOINAS verdes, Produção de Batjac Productions. Estados Unidos: Warner Bros distribuidores, 1968. DVD (141 min.).

atenção por outros soldados devido ao seu comportamento civil. Ao ser apresentado ao público, o Sargento é sempre acompanhado de uma trilha sonora que lembra os filmes de comédia, dando um aspecto irônico ao seu personagem que não faz parte do batalhão. Ele é escolhido pelo Coronel Kirby para participar da missão, pois além de seu talento em infiltração, seu desempenho nas missões é demarcado como um soldado que não desiste de seu trabalho.

Um grande foco é dado no material bélico usado no filme. No caso dos aviões militares, há diversas passagens na obra em que o avião é o foco do plano de filmagem. Essa atenção pode se referir ao desejo de mostrar o poder bélico dos Estados Unidos com a utilidade de levantar a autoestima nacional como superiores no cenário internacional.

Na cena em que os personagens principais (Cel Kirby, Beckworth, Sgt Muldoon, Sgt Petersen, Sgt McGee e Sgt Provo) chegam ao acampamento a câmera alterna entre filmagem em ocularização interna mostrando o cenário de batalha, uma mata fechada e pantanosa, e filmagem do helicóptero em plano aberto. Essa técnica, como exemplificado na imagem abaixo, é usada como forma de destacar o ponto de vista do soldado, que representa cada americano, um homem comum vivendo o inferno da guerra.

Figura 4 – O posicionamento do telespectador como soldado.



Fonte: Os Boinas Verdes (1968)

Sgt Provo (Like Askew) é um dos soldados que incorpora a metáfora de honra e glória da guerra e em servir o país. Após não ter sido escolhido para os dois batalhões A designados para a missão, o sargento se voluntariou com o discurso de “*I’m a soldier and my place is where the action is*”. Ao chegarem na base de Da Nang, a câmera foca no interesse do Sgt Provo nas placas dos prédios e ruas que homenageiam os homens que morreram na guerra, dando o *status* de heróis, relacionando a referência do personagem aqueles que se voluntariam pensando em tornar-se heróis nacionais, como demonstra o seguinte diálogo:

Cel Kirby: you all right?

Sgt Provo: I'm still thinking about those name plates, sir. The ones about soldiers killed in action. My worry is that my name don't fit any of our buildings or streets.

Cel Kirby: you got a real worry there. Must be tough having a problem like that

Sgt Provo: "Provo's Barracks", "Provo's Commissary". You see what i mean?

Cel Kirby: No.

Sgt Provo: It just don't sing.

Cel Kirby: If you think of something that does sing, you let us know. We'd want you to have the best

Sgt Provo: Thank you, sir. I appreciate that.⁹²

Ao se prepararem para a partida para o acampamento americano, Cel Kirby é surpreendido pelo jornalista Beckworth, que diz ter aceitado a sugestão do Coronel e quer ir ao Vietnã para ver de perto as operações. O seguinte diálogo mostra que apesar dos riscos, o Coronel permite a participação de Beckworth como forma de conseguir a mudança de opinião do jornalista.

Cel Kirby: I don't think this area is ready for writers. Hate to get one greased.

Beckworth: is that the real reason?

Cel Kirby: come again?

Beckworth: My paper belives we shouldn't be in Vietnam. Afraid i'll see something to substantiate that belief?

Cel Kirby: Be my guest.⁹³

A presença de Beckworth na missão também é claramente uma forma de representar a parte da população que é contra a guerra e a sua interação com o Cel é uma forma de John Wayne se dirigir a esse público. Como mostra a imagem abaixo, nos planos de diálogo entre Beckworth e Cel Kirby, o coronel se encontra sempre no lado esquerdo, demonstrando sua dominação no diálogo.

Figura 5 - Cel Kirby (à esquerda) e Beckworth (à direita)



Fonte: Filme Os Boínas Verdes (1968)

⁹²OS BOINAS verdes, Produção de Batjac Productions. Estados Unidos: Warner Bros distribuidores, 1968. DVD (141 min.).

⁹³Ibidem.

Ao chegarem no Acampamento A-107, que é constantemente atacado por vietcongues, Beckworth se depara com um enfileirado de “espinhos punji” que são usados pelos vietcongues como armadilhas na floresta. O foco do filme nas técnicas arcaicas de combate dos vietcongues é uma forma de retratá-los como selvagens por usarem formas dolorosas e desumanas na guerra.

O desenvolvimento do Sgt Petersen está atrelado a sua relação com uma criança órfã vietnamita que mora dentro do acampamento. Hamchunk (Craig Jue), que está sempre acompanhado de um cachorro, costuma pregar peças nos soldados e após uma no Sgt Petersen, ele o escolhe como amigo, apesar da relutância do Sargento. Em uma das cenas, mostrada na figura abaixo, Hamchunk, que está sempre seguindo o Sgt Petersen, é questionado sobre aonde ele dorme, ao dizer que ele dorme em qualquer lugar, Petersen se demonstra perturbado com essa resposta e acaba por permitir que Hamchunk durma em sua cama. A solidariedade entre os soldados e crianças é uma mensagem muito importante, pois apela para sentimento de empatia do público com parcelas fragilizadas da população.

Figura 6 – Hamchunk como apelo ao público.



Fonte: Filme Os Boinas Verdes. (1968)

Por sua vez, o Capitão Nim (George Takei), que tem nacionalidade vietnamita representa a determinação de um soldado que ama o seu país e que odeia os vietcongues. A atuação do Capitão Nim faz o espectador refletir sobre a natureza da guerra e seus efeitos no ser humano. Em adição, sua presença na história destaca o desejo dos vietnamitas do sul pela participação dos Estados Unidos na Guerra, pois, segundo ele, a guerra não pode ser ganha sem o poder de ataque aéreo dos norte americanos.

O primeiro momento decisivo do filme para o personagem Beckworth é o primeiro ataque surpresa da vietcongue ao acampamento, gerando a desconfiança pelo Capitão Nim de que existe um espião dentro do acampamento. Um dos ataques foi no alojamento, causou a

morte do capitão que estava no fim de seu serviço na guerra.

A cena, acompanhada de uma trilha sonora melancólica, mostra a comoção do batalhão vendo o corpo do capitão e remarcando o fato de que ele iria para casa do dia seguinte do ataque e Beckworth aparece “perturbado” e com dúvidas sobre suas convicções. Nesse momento, as dúvidas de Beckworth se alinham com a do espectador, pois ao mesmo tempo que há a morte de um personagem que estava prestes a voltar para casa em uma guerra impopular, há um despertar de sentimento de “vingança” pelos responsáveis do ataque surpresa.

Durante uma das missões de ataque aéreo aos vietcongues, a câmera muda novamente para a ocularização interna dos soldados dentro dos helicópteros, como forma de passar a sensação ao espectador de que ele também está vivendo aquilo. É importante ressaltar que durante essas missões, o objetivo dos soldados é atrair o poder de fogo dos vietcongues, de forma a se revelarem e forçando-os a atirar primeiro e assim os americanos os atacam como forma de defesa e prova que não há morte de civis por engano.

O segundo momento decisivo para o personagem de Beckworth é quando há a descoberta do espião medindo o perímetro do acampamento. Capitão Nim, ao interrogar o suspeito, descobre o isqueiro de um soldado americano que foi morto em combate e ao agredir o suspeito, Cel Kirby o intervém. Porém, no momento em que é mostrado o isqueiro ao Cel Kirby, ele muda de posicionamento e autoriza a morte do espião. Beckworth presencia a morte do vietcongue e fica indignado com a situação, explícito no seguinte diálogo:

Beckworth: is that what you do? Sponsor an inquisition over here?

Cel Kirby: is that what you'll tell the people?

Beckworth: i'll tell people the facts and the fact of what i saw.

Cel Kirby: what you saw out there was nothing

Beckworth: i don't call brutallity nothing

Cel Kirby: that man was lining us up for a V.C. mortar crew

Beckworth: there's still due process

Cel Kirby; out here, due process is a bullet. I want you to keep that lighter. It belonged to a medical specialist in Captain Coleman's team. After delivering a Montagnard baby, on his way back to camp a month ago. His friends found him about 3 clicks out, beheaded, mutilated, his wife couldn't have recognized him and that V.C. in there did it!

Beckworth: what happened in there that has nothing to do..

Cel Kirby: tell it to Captain Coleman. And Shout it loud because Arlington Cemetery is a long way from here.⁹⁴

Originalmente, essa cena era para mostrar a tortura do prisioneiro vietcongue pelo Capitão Nim e com apoio do Cel Kirby e de seus soldados, porém o Departamento de Defesa ordenou que essa cena fosse retirada, pois é uma violação do Código de Guerra. Dessa forma,

⁹⁴OS BOINAS verdes, Produção de Batjac Productions. Estados Unidos: Warner Bros distribuidores, 1968. DVD (141 min.).

a morte do prisioneiro acontece fora da câmera⁹⁵.

Figura 7 – Cel Kirby tenta impedir a agressão entre Capitão Nim e o Prisioneiro



Fonte: Filme Os Boinas Verdes (1968)

Beckworth, que estava convicto de sua posição no início da cena, acaba por se mostrar confuso mais uma vez após a conversa com o Coronel. Em todos os diálogos entre o Beckworth e o Cel Kirby, o jornalista geralmente está com a cabeça abaixada e a câmera mantém o Coronel em um plano acima e a esquerda em relação a Beckworth. Essa técnica dá um caráter de poder e dominação ao personagem de Kirby e mostra que ele é o interlocutor, enquanto Beckworth é o receptor. Isso se relaciona com a idéia de que Kirby está na posição de doutrinador.

Figura 8 – A doutrinação de Beckworth



Fonte: Filme Os Boinas Verdes (1968)

No entanto, a cena que definirá o futuro de Beckworth começa quando o Sgt McGee (o médico do acampamento) está consultando crianças de um vilarejo vietnamita. O chefe da vila Montagnards pede ajuda dos americanos, pois sua neta pisou em um espinho pungí, Beckworth

⁹⁵ROBB, D. Operation Hollywood: How The Pentagon Shapes and Censors the Movies. Nova Iorque, sem página.

ajuda o médico a examinar a jovem que apresenta uma infecção no pé e acaba dando um medalhão de ouro para ela.

Figura 9 – Beckworth dá Seu Medalhão a Criança.



Fonte: Filme Os Boínas Verdes (1968)

Capitão Nim pede para que o chefe se mude para o acampamento, porém ele se recusa, pois, os vietcongues dizem que os americanos não são confiáveis. Apesar de seguir o conselho dos vietcongues, o chefe então explica a exploração que sofre deles, que roubam os alimentos e forçam os jovens a lutarem. O Cel Kirby então tenta convence-los a entrar no acampamento para que possam fornecer comida e segurança, porém devido ao medo, o coronel faz a proposta de ir busca-los no vilarejo no dia seguinte durante o amanhecer.

Uma das mudanças no roteiro do filme foi a menção sobre uma excursão dos americanos na região de Laos, no Vietnã do Norte. O Pentágono então aconselhou que os roteiristas apagassem a linha da página do roteiro que dizia “*over Laos border*” e deletassem a palavra “Laos” na última linha da página 89 do roteiro. Pois, a linguagem que faz referência a invasão e ultrapassagem da fronteira levanta questões sensíveis de soberania⁹⁶.

Ao chegarem ao vilarejo, o encontram destruído, a maioria dos habitantes mortos e o chefe preso a uma árvore. Segundo os sobreviventes, os vietcongues vieram durante a noite para recrutar os jovens, porém eles se recusaram seguindo o conselho do chefe. Os vietcongues, então, mataram o chefe como um alerta para todos que resistem a eles.

⁹⁶ROBB, D. Operation Hollywood: How The Pentagon Shapes and Censors the Movies. Nova Iorque, sem página.

Figura 10 – A Selvageria dos Vietcongues.



Fonte: Filme Os Boinas Verdes. (1968)

Beckworth que foi junto com a missão, apesar de ser um civil, pergunta sobre a neta do chefe, e uma das mulheres sobreviventes diz que cinco vietcongues a levaram para a floresta e não a trouxeram de volta. Beckworth segue então com Sgt McGee e Cel Kirby em busca da garotinha e a encontram morta. Nesse momento, há uma mudança na linguagem corporal do Cel Kirby, ele sai da posição de doutrinador e fica em segundo plano como mostra a imagem abaixo.

Figura 11 – A Mudança de Beckworth.



Fonte: Filme Os Boinas Verdes (1968)

Cel kirby: it's pretty hard to talk to anyone about this country until they've come over here and seen it. The last village that i visited, they didn't kill the chief. They tied him to a tree, brought his teenage daughter out in front of him and disemboweled them. Then 40 of them abused his wife and they took a steel rod and broke every bone in her body. Somewhere during the process she died.⁹⁷

A morte da garotinha é o ponto crucial para a mudança de opinião de Beckworth sobre

⁹⁷OS BOINAS verdes, Produção de Batjac Productions. Estados Unidos: Warner Bros distribuidores, 1968. DVD (141 min.).

a guerra. E os relatos de crueldade e selvageria dos vietcongues são o argumento mais utilizado para justificar a presença dos Estados Unidos, o país luta que pela libertação dos fracos e oprimidos. E após essa cena, as dúvidas que Beckworth tinha sobre a guerra desaparecem e ele decide permanecer no Vietnã.

O filme então começa a retratar a verdadeira missão que o Cel Kirby deve operar no país. Na cena em que ele se encontra com Cel Cai (Jock Soo) e Cel Morgan (Bruce Cabot) no Clube Sportiff de Da Nang, mostra que mesmo com a guerra, o país tem um potencial de crescimento econômico e de estilo de vida. É então apresentado Lin (Irene Tsu) ao espectador, filha do chefe da província de Hang Pham, morto por não cooperar com os vietcongues. Lin está reunida com um agente duplo que trabalha para o General Pham Son Ti (Vietnã do Norte) e para os Coronéis, e antes que o Coronel Morgan explique o papel dela na missão, o Cel Kirby é avisado do possível ataque dos vietcongues ao acampamento durante a noite.

Durante a preparação dos soldados para possível combate com os vietcongues, eles são atacados por bombas, Beckworth, que se encontra na base com Sgt Petersen, passa a lutar no conflito ajudando a disparar os canhões. As cenas do combate se dividem entre a tentativa de infiltração dos vietcongues no acampamento e Cel Kirby (no codinome Bulldog) junto com a Força Mike se aproximando para dar cobertura aérea.

O helicóptero do Cel Kirby e do Sgt Muldoon é atingido pelo inimigo, porém grande parte dos tripulantes consegue sair a tempo. Com ajuda do batalhão camuflado na floresta, Cel Kirby e Sgt Muldoon são resgatados antes de serem capturados. Dentro do acampamento, os civis começam a ser direcionados, sob proteção dos soldados, para zonas seguras e de possível evacuação, caso os vietcongues tomem controle da base americana.

O esconderijo de Hamchunk é atingido por uma bomba e seu cachorro foge, ao ir atrás dele, o jovem o encontra morto no meio do acampamento. Essa cena acompanhada de uma trilha sonora trágica e melancólica, apela para o público de que o garoto, que só tinha a companhia de seu cachorro no mundo, sofre mais uma vez com a tragédia da guerra mostrada em plano aberto pela câmera enquanto Hamchunk faz uma cova para enterrar seu companheiro.

Sgt Petersen, durante o combate, percebe que Hamchunk saiu de seu esconderijo e abandona o posto para ir em busca do garoto e o encontra em frente a cova recém feita. A música trágica volta a tocar e o seguinte diálogo entre Hamchunk e Sgt Petersen acontece antes que o Sargento leve o garoto para um local seguro, mais uma vez como forma de apelar para a empatia do espectador e também como forma de reafirmar o papel do país na guerra.

Sgt Petersen: he was all you had, wasn't he? You don't have anybody else in the whole world, do you?

Hamchunk: except you.
*Sgt Petersen: yeah.*⁹⁸

Ao voltar para as cenas de combate, os soldados começam a bater em retirada e mostra Beckworth com uma arma, ajudando um soldado ferido a se locomover. O envolvimento de Beckworth na guerra reflete que a importância do cidadão comum em tempos de guerra e apela para o sentimento nacionalista e de incentivo ao recrutamento para ajudar os soldados a proteger o país.

O comando do acampamento começa então a coordenar ataques aéreos para manter os vietcongues longe do centro da base e permitir que o Cel Kirby junto com o batalhão que estava camuflado retorne ao acampamento. É mostrado Sgt Provo sendo baleado por um traidor enquanto Capitão Nim começa a detonar bombas terrestres, porém é morto por uma bomba do inimigo.

O sol amanhece e os civis começam a ser evacuados para helicópteros, é então mostrado um corredor de soldados protegendo os civis do inimigo. Sgt Petersen entrega Hamchunk para um dos pilotos e pede para que ele cuide da criança não importa o que aconteça. A câmera mostra os vietcongues tomando conta do acampamento e saqueando os corpos dos soldados enquanto arreiam a bandeira dos Estados Unidos e hasteiam a bandeira do Vietnã do Norte. Uma cena marcante desse momento é quando mostram o corpo do Capitão Nim sendo saqueado.

Com a chegada do reforço aéreo, Cel Kirby ordena o ataque para dentro do acampamento. E nesse ataque, mais uma vez podemos ver uma demonstração de supremacia americana, por meio de uma exposição de seu poder bélico. A câmera alterna entre a imagem do avião militar disparando e imagens dos inimigos sendo baleados e indo ao chão. O combate termina com os soldados voltando para o acampamento A-107, empilhando corpos e Cel Kirby cortando a corda da bandeira do Vietnã do Norte que vai ao chão. A cena do Coronel Kirby cortando a bandeira pode ser analisada como uma metonímia para o objetivo do país no Vietnã.

Ao contrário dos outros diálogos entre o Cel Kirby e Beckworth, esse em específico mostra uma filmagem em que Beckworth se encontra em um posicionamento igual ao do Coronel, que dessa vez o jornalista é o interlocutor e ao fim da cena, os dois se mostram como iguais.

Cel Kirby: what are you going to say in that newspaper of your?
Beckworth: If i saw what i feel, i may be out of a job.
Cel Kirby: we'll Always give you one.
Beckworth: i could do you more good with a typewriter...

⁹⁸OS BOINAS verdes, Produção de Batjac Productions. Estados Unidos: Warner Bros distribuidores, 1968. DVD (141 min.).

Cel Kirby: funny thing. Fellow takes one of these (referência a uma arma) into battle and by the grace of God he comes out in one piece, he carries a strange sense of guilt all the rest of his life.

Cel Kirby: Captain Johanson is taking the Mike Force back this afternoon. You can go in with him. Happy to had you aboard.

Beckworth: Thanks for the ride, Colonel.⁹⁹

Figura 12 – Cel Kirby e Beckworth como iguais.



Fonte: Filme Os Boínas Verdes (1968)

Cel Kirby é então chamado por Sgt Provo, que está em seu leito de morte e o seguinte diálogo é feito:

Cel Kirby: why wasn't he put on the chopper?

Sgt Provo: The wounded go before the dead, sir.

Sgt McGee: We thought it better not to move him.

Sgt Provo: The zapped me good, sir

Cel Kirby: you're not gone yet.

Sgt Provo: Would you do me a favor, sir? Would you take a touch with me? (Referência a bebida Jim Beam)

Cel Kirby: i sure will.

Sgt Provo: Thank you, sir. Would you do me another favor, sir?

Cel Kirby: What is it?

Sgt Provo: You remember the decision i was trying to make, about my name?

Cel Kirby: The signs? I remember.¹⁰⁰

Sgt Provo falece após sussurrar no ouvido de Cel Kirby seu último desejo de aonde ele gostaria de ter seu nome homenageado. De volta à base de Da Nang, é mostrado Sgt Muldoon ajudando a colocar a placa de homenagem ao Sgt Provo e a cena termina mostrando a placa. A morte do Sgt Provo da mesma forma que reflete uma homenagem aqueles com a honra e o desejo de servir o país na guerra, também mostra que não há honra e glória durante o conflito.

Após o ataque, Cel Morgan e Cel Cai se encontram com Cel Kirby para informar sobre a missão secreta. Cel Cai informa que o General Pham Son Ti assumiu o comando de toda a

⁹⁹OS BOINAS verdes, Produção de Batjac Productions. Estados Unidos: Warner Bros distribuidores, 1968. DVD (141 min.).

¹⁰⁰Ibidem.

força vietcongue no Vietnã do Sul, tornando ele o alvo número um da tropa americana. A missão então seria apreender o General em Hang Phau Valley com ajuda da jovem Lin, que seria usada como uma distração.

A missão começa então a ser posta em prática sob o comando de Cel Cai e Cel Kirby em conduzir seus homens a mansão em que o General estará com Lin. Após a captura do General Pham Son Ti ser um sucesso com poucas causalidades, o general é levado de avião para seu destino. Porém ao retornarem por terra para encontrar Muldoon e Sgt McGee, o Sgt Petersen se voluntaria para fazer o reconhecimento do percurso e acaba por cair em uma armadilha de espinhos punji, vindo a falecer.

Já na base de Da Nang, é mostrado que Beckworth se voluntariou para a guerra do Vietnã, e pode-se dizer que a doutrinação feita pelo Cel Kirby foi bem sucedida, pois assim como Beckworth mudou suas convicções, a sociedade americana, refletida nesse personagem, mudaria sua opinião sobre do papel dos Estados Unidos na guerra.

Figura 13 – Beckworth vai à guerra.



Fonte: Filme Os Boinas Verdes (1968)

A morte do Sgt Petersen é muito significativa para o filme e a mensagem que deseja passar para o expectador. Por ser um soldado fora dos padrões militares, porém ainda fazer seu trabalho corretamente, e ao criar um vínculo significativo com Hamchunk, o expectador desenvolve uma simpatia pelo o personagem que, até a sua morte, é a única pessoa presente para Hamchunk.

Na base da Da Nang, Hamchunk espera por Petersen, enquanto o menino corre de helicóptero para helicóptero sendo observado pelo Cel Kirby que tem a tarefa difícil de falar sobre a morte, o filme põe uma trilha sonora melancólica. E o público desperta uma empatia sobre o garoto que perdeu tudo na guerra.

A cena final da película é então a mais emblemática, pois é um diálogo entre Hamchunk e o Cel Kirby ao pôr do sol, na praia.

Cel Kirby: Hamchunk, you always knew it could happen, didn't you?

Hamchunk: but i didn't want it to

Cel Kirby: none of us did.

Hamchunk: was my Petersen brave?

Cel Kirby: he was very brave, are you going to be?

Hamchunk: i will try.

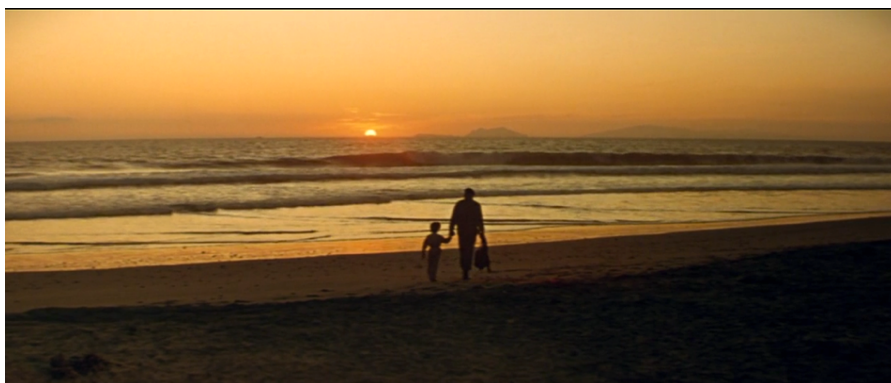
Cel Kirby: and i'm sure that your Petersen would want you to have that

Hamchunk: what will happen to me now?

Cel Kirby: you let me worry about that, Green Beret. You're what this is all about.¹⁰¹

O filme então termina com Cel Kirby e Hamchunk andando de mãos dadas enquanto o sol se põe ao leste e a música *The Ballad of The Green Berets* volta a tocar com os versos: *Back at home a young wife waits, her Green Beret has met his fate, He has died for those oppressed, Leaving her this last request, Put silver wings on my son's chest, Make him one of America's best, He'll be the man they'll test one day, Have him win the Green beret.*

Figura 14 – Cena Final.



Fonte: Filme Os Boinas Verdes (1968)

Essa cena é claramente uma lembrança do motivo da participação na guerra, proteger os oprimidos da ameaça comunista, sendo confirmada pela fala do Cel Kirby “*you're what this is all about*”. O filme termina trazendo uma sensação de orgulho do batalhão do Cel Kirby que concluiu a missão e com esperança de que o garotinho Hamchunk esteja bem.

O que torna esse filme rico em elementos pertinentes para analisar é que a propaganda é tão clara que após a produção do filme, o Pentágono teve dúvidas se seria uma boa forma de publicidade, pois estava claro que o Departamento de Defesa tinha financiado o filme. Dessa

¹⁰¹ OS BOINAS verdes, Produção de Batjac Productions. Estados Unidos: Warner Bros distribuidores, 1968. DVD (141 min.).

forma, durante umas das reuniões finais, Don Baruch, o chefe do departamento de assistência aos filmes da época, pediu para que Michael Wayne (produtor do filme *Os Boinas Verdes*) retirasse dos créditos a mensagem “*Thanks to the Department of Defense and the Army for their generous assistance in helping make this film possible*”¹⁰².

Isso torna o filme *Os Boinas Verdes*, o único filme a receber assistência do Pentágono que não tem menção nos créditos sobre a assistência. Apesar da película ter sido produzido como uma forma de propaganda para mudar a percepção da sociedade sobre a guerra, o Departamento de Defesa não queria que o público percebesse o filme como propaganda.

2.4 Contexto Social e Político norte americano dos anos 70 e 80.

Em 1975, os Estados Unidos sofreram a sua primeira derrota militar. Dessa forma, os filmes das décadas de 70 e 80 devem ser analisados sobre a ótica do debate nacional sobre o Vietnã e no contexto da “síndrome pós Vietnã”, que se caracteriza pelo desejo isolacionista de envolvimento internacional^{103 104}.

Como explicado no tópico anterior, na cultura americana, a representação cinematográfica do militarismo é inseparável da autoestima nacional. Com isso, a ascensão do conservadorismo está associada ao sentimento de vergonha que penetrava a cultura americana após a derrota na guerra. Filmes conservadores da guerra do Vietnã transformaram essa vergonha em violência contra os vietnamitas ou classes que lucraram com a guerra, de forma a ganhar um conflito perdido¹⁰⁵¹⁰⁶.

Apenas quando a guerra terminou que os filme que tratavam ou criticavam diretamente a guerra começaram a aparecer nos cinemas. As primeiras películas a aparecer abordavam o retorno dos veteranos, geralmente eram representados como perigosos, alienados ou violentos, como nos filmes *Black Sunday (1977, John Frankenheimer)* e *Stone Killer (1973, Michael Winner)*, e mais adiante passaram a representá-los como pessoas confusas ou vítimas da guerra, como em *Cutter’s Way(1981, Ivan Passer)*, *Who’ll Stop the Rain?(1978, Karel Reisz)* e *Some Kind Of Hero(1982, Michael Pressman)*¹⁰⁷.

¹⁰²ROBB, D. Operation Hollywood: How The Pentagon Shapes and Censors the Movies. Nova Iorque, sem página.

¹⁰³RYAN, M; KELLNER, D. Camera politica: The Politics and Ideology of Contemporary Hollywood Film. Indiana University Press, 1990.P. 196

¹⁰⁴SARAIVA, J. Historia das relações internacionais contemporâneas: a sociedade internacional do século XIX à era da globalização, Saraiva: São Paulo, 2008. P. 237

¹⁰⁵RYAN; KELLNER, op cit., P. 198

¹⁰⁶HOBBSAWN, Eric. Era dos Extremos: O breve século XX: 1914-1991. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.P. 194

¹⁰⁷Ibidem.

No final dos anos 70, o Vietnã já não era uma questão explosiva na sociedade americana. Os conservadores associaram o lento declínio do poder internacional americano com os movimentos de libertação do Terceiro Mundo e a expansão da URSS. E esse contexto acabou marcado como o fim da síndrome pós-guerra do Vietnã. O que surgiria depois foi um período de renascimento do militarismo e dos filmes sobre o Vietnã como forma de reconstrução da história por parte dos conservadores¹⁰⁸.

Através de uma visão conservadora, podemos caracterizar o período de síndrome pós-guerra do Vietnã como dúvida nacional, fraqueza militar e falha de intervenção internacional. No entanto, o contexto após o fim dessa síndrome é caracterizado como um período de renascimento da autoestima nacional, aniquilando a dúvida da capacidade militar através de ações militares pelo mundo. Os filmes *The Deer Hunter* (1979, Michael Cimino) e *Apocalypse Now* (1979, Francis Ford Coppola), ambos desse contexto pós síndrome, contribuem para o renascimento nacional ao incorporar a guerra do Vietnã não como uma derrota cuja as lições devem ser aprendidas, mas como um heroísmo masculino do militar¹⁰⁹.

Uma das consequências da guerra do Vietnã foi que ao final da guerra, os soldados não estavam mais obedecendo às ordens de seus superiores. Isso, junto com o aumento da oposição sobre a guerra, influenciou o fim do alistamento obrigatório nos Estados Unidos em 1973¹¹⁰.

Dessa forma, propagandas sobre as forças armadas começaram a aparecer na televisão (principalmente na MTV), como forma de atrair telespectadores da classe trabalhadora, desempregados e minorias com a mensagem “*Be all that you can be*”. Com isso, no final dos anos 70 houve uma preocupação maior com a restauração das forças americanas, principalmente após os eventos de invasão da União Soviética no Afeganistão e a tomada de reféns americanos no Irã¹¹¹.

Hollywood entrou como uma das armas de restauração do sentimento patriótico, e os filmes lançados no início dos anos 80 tendem a humanizar as forças armadas e tornando os filmes como melodramas familiares, de humor e mostrava que há uma forma de realização pessoal dentro da vida militar. Isso prova a afirmação de Cinthya Weber sobre a existência de uma ligação entre o que é popular e o que é político, na medida que a cultura hollywoodiana não é independente em relação com poderes políticos e do Estado¹¹².

¹⁰⁸RYAN, M; KELLNER, D. Camera política: The Politics and Ideology of Contemporary Hollywood Film. Indiana University Press, 1990, P. 200-207

¹⁰⁹Ibidem.

¹¹⁰Ibidem.

¹¹¹Ibidem.

¹¹²Ibidem

Filmes como a série de filmes *Rambo* (1982, *Sylvester Stallone*), que há um exagero em características militares, como violência, disciplina, intolerância e machismo, surgiram em uma época que o país estava aumentando o militarismo nos cinemas e desenvolvendo a cultura militarista (em formato de brinquedos, revistas, programas de TV e filmes)¹¹³.

No entanto, a opinião da sociedade americana não estava unificada sobre o militarismo e por isso houve uma ofensiva cultural de forma a promover o suporte a ideais conservadores, agressivos e de defesa aos interesses imperialistas. Filmes como *The Final Countdown* (1980, *Don Taylor*) mostram a mensagem de que os Estados Unidos precisam do poder militar para prevenir outro ataque semelhante a Pearl Harbor¹¹⁴.

Durante essa época, o militarismo nos Estados Unidos é inseparável do sentimento anticomunista.¹¹⁵ E essa relação era abordada de forma agressiva sobre o “inimigo” e uma justificativa de autodefesa a ofensiva do “terror vermelho”. Como foi demonstrado em partes da análise do filme *Os Boinas Verdes* (1968), nos filmes, há uma desumanização dos adversários através do uso de estereótipos raciais e sociais para justificar a violência contra eles¹¹⁶.

Porém, esse novo militarismo não saiu ileso de contestações e críticas, obras como *War Games* (1983, *John Badham*), *Wrong Is Right* (1982, *Richard Brooks*), *Blue Thunder* (1983, *John Badham*), *Full Metal Jacket* (1987, *Stanley Kubrick*) e *Platoon* (1986, *Oliver Stone*) se opuseram a essas formas de exaltação militar nos anos 80. Esses filmes contêm imagens de rejeição do autoritarismo, a não exploração e relações iguais entre os seres humanos¹¹⁷.

Platoon (1986), ganhador do Oscar de Melhor filme em 1986, é o primeiro filme de Hollywood escrito e dirigido por um veterano da guerra do Vietnã, dessa forma ele mostra o conflito através dos olhos de quem lutou. Oliver Stone, diretor e roteirista do filme, foi um soldado da infantaria por 14 meses em 1967 e 1968. O filme começou as filmagens em fevereiro de 1986 nas Filipinas e a produção fez um acordo com as forças armadas do país para fazer uso do equipamento militar.

2.5 Análise do Filme *Platoon* (1986).

A película começa com uma frase de *Eclesiastes*: “Jovem, regozija-se na tua

¹¹³RYAN, M; KELLNER, D. *Camera politica: The Politics and Ideology of Contemporary Hollywood Film*. Indiana University Press, 1990.

¹¹⁴*Ibidem* P. 212 -213

¹¹⁵*Ibidem*.

¹¹⁶*Ibidem*.

¹¹⁷*Ibidem*.

juventude...”, com uma trilha sonora melancólica de fundo e mostra a chegada de novos soldados ao Vietnã. Entre eles, Chris Taylor (Charlie Sheen), o personagem principal da trama, avista os corpos de soldados mortos no conflito logo que desce do avião. A relação entre a frase bíblica e a cena da chegada de novos recrutas mostra que o jovem perde sua juventude e inocência no conflito, independente da sua sobrevivência.

O filme se passa em setembro de 1967, perto da fronteira com o Camboja, na Companhia Bravo 25ª infantaria. Cenas de plano aberto do lugar são mostradas de forma a situar e incluir o espectador nas adversidades que os soldados enfrentam e causam um incômodo palpável ao espectador. Essas adversidades são mostradas através de Chris Taylor, um soldado inexperiente, ao começar sua primeira missão tendo problemas em adentrar na floresta e acaba sendo atacado por formigas venenosas.

Nos primeiros minutos do filme já é possível ver uma abordagem diferente entre Sgt Elias (Willem Dafoe) e Sgt Barnes (Tom Berenger). Enquanto Barnes trata Taylor como um fraco por passar mal, Elias o auxilia e oferece para carregar uma parte do conteúdo de sua mochila.

A obra é narrada por Taylor com o formato de carta para sua avó, de maneira que a idéia é que o espectador se identifique com ele ao mostrar a percepção do personagem sobre a guerra. Ele começa a sua narração com “Alguém escreveu: “O inferno é a impossibilidade de sensatez”, é o que é este lugar: o inferno” e explica a dificuldade que é participar de uma missão de reconhecimento, sem saber reconhecer o inimigo, e como é a rotina dos soldados. É também abordada a dificuldade por ser novato no batalhão, fazendo com que sua falta de experiência diminua o valor de sua vida e finaliza sua primeira narrativa demonstrando que acha que cometeu um erro ao se voluntariar para a guerra.

São várias as mensagens de insubordinação e falta de hierarquia no batalhão, como por exemplo, em uma das cenas iniciais é o Sgt Barnes que dá as ordens de que grupo vai para a missão de emboscada e não o Tenente Wolfe (Mark Moses). Também há formas de linguagem informal entre os cargos, ao contrário de Os Boínas Verdes em que há uso da formalidade militar e de hierarquia.

A segunda narração de Taylor aborda sua frustração com a vida comum e cotidiana de seus pais e sua vontade de contribuir com o seu país, da mesma forma que o avô e pai dele fizeram na primeira e segunda guerra mundial. Taylor então analisa seus companheiros e mostra que a maioria são homens de classe baixa, cidades desconhecidas, negros, com baixa escolaridade e desempregados. Eles são os rejeitados da sociedade, porém foram eles que lutaram pela liberdade do mundo. Taylor finaliza sua narrativa refletindo que talvez seja

naquele ambiente lamacento que ele possa encontrar alguma forma de realização pessoal.

Ao começo do primeiro conflito com os vietcongues, o filme consegue passar a tensão do soldado ao avistar a aproximação do inimigo através da técnica de direção que alterna entre o foco no rosto aterrorizado de Taylor e ocularização interna dele ao ver o inimigo entre as árvores, junto com a aceleração do seu batimento cardíaco como forma de trilha sonora. Após duas mortes, Taylor é logo acusado por um dos veteranos de ter dormido durante seu turno de vigília e é ameaçado pelo Sgt Barnes.

Taylor é então transferido para à base e enxerga o soldado King e Sgt Barnes como seu mentor. Logo, Taylor começa uma amizade com os soldados Lerner (Johnny Depp) Rhah (Francesco Quinn) e Manny (Corkey Ford). O grupo de seguidores do Sgt Elias socializa em um clube improvisado e faz uso de drogas como maconha.

A terceira narrativa de Taylor retrata uma missão durante o ano novo, e ele explica que devido a movimentação de regimentos vietcongues muitos combates e emboscadas foram feitos. Durante uma patrulha, o corpo do soldado Manny é encontrado mutilado e preso a uma árvore perto de uma vila que será investigada.

A morte de Manny é o ponto crítico do filme, quando o corpo do soldado é encontrado, a câmera foca no rosto de cada soldado do batalhão como forma de mostrar o sentimento de cada diante do ocorrido e acompanha com uma trilha sonora que cria tensão e alimenta um sentimento de raiva e vingança.

Na narrativa de Taylor: “A aldeia, que tinha uns mil anos, não sabia que estávamos chegando. Se soubessem, teriam fugido. Barnes incorporou toda a nossa raiva e por meio dele, nosso Capitão Ahab, iríamos deixar tudo em pratos limpos. Naquele dia, nós o adoramos”. O tratamento do batalhão para com os civis é desrespeitoso e agressivo. Taylor que adotava o mesmo comportamento agressivo, começa a atirar em um civil deficiente como forma de explorar sua raiva e sua frustração com a guerra. Após essa explosão emocional, Taylor chora e desmorona ao ver um outro soldado esmagar a cabeça do civil com sua arma apenas pelo prazer de matar um vietnamita.

Ao encontrarem armas e alimentos suficiente para abastecer um batalhão, a situação se complica mais. Sgt Barnes exige que tragam o líder da aldeia para ser interrogado. Com ajuda de Lerner como tradutor, o diálogo seguinte é feito:

Sgt Barnes: como ele se feriu?

Lerner: foi ferido em um ataque aéreo.

Sgt Barnes: Pergunte a ele por que essas armas estão aqui.

Lerner: Não tiveram escolha. Os vietcongues mataram o antigo líder ao se negar. Ele disse que todo o arroz é deles.

Sgt Barnes: Oh, besteira, Lerner. Quem era o vietnamita que matamos no rio?

Lerner: Ele não sabe. Os vietcongues não aparecem há alguns meses. Pode ser alguém de reconhecimento

Sgt Barnes: é, com certeza. E o arroz e as armas? Para quem são? Um vietcongue. O babaca sabe o que estou falando, não sabe?¹¹⁸

Nesse momento, é possível ver uma inconsistência de opiniões dentro do batalhão, aqueles que apoiam a maneira desrespeitosa do Sgt Barnes e aqueles que rejeitam a atitude dele. O surto de raiva da esposa do líder da aldeia acaba por piorar a situação, pois ao reclamar da atitude dos soldados que mataram todos os porcos faz com que Sgt Barnes se irrite e ele acaba por atirando na cabeça dela, matando-a. Essa atitude acaba por dividir o batalhão definitivamente.

As imagens do líder da aldeia e sua filha lamentando a morte da mulher, junto com imagens dos soldados assustados e sensibilizados com a situação traz dúvidas para o expectador sobre a atuação do batalhão e do país na guerra.

Sgt Barnes, ainda não satisfeito, pede que Lerner diga ao líder que se ele não começar a falar sobre a procedência das armas, todos da aldeia serão mortos. Diante da recusa do líder, há alguns soldados que tem a mesma atitude que Sgt Barnes e pedem para que a aldeia seja destruída e que todos os moradores sejam mortos. Sgt Barnes, então como forma de persuadir o líder, pega a filha dele e a ameaça com uma arma em sua cabeça.

Figura 15 – Sgt Barnes Ameaça a Filha do Líder.



Fonte: <http://lendasinacabadas.blogspot.com.br/2015/04/analise-platoon.html>

Nesse momento, Taylor ameaça tentar impedir, porém fraqueja. Sgt Elias volta de sua missão de busca e impede que Sgt Barnes continue com suas ameaças, nesse momento os dois personagens entram em um confronto físico. Após o ocorrido, a divisão do batalhão se espelha em Elias e Barnes como líderes. O conflito só acaba quando o Tenente Wolfe ordena a

¹¹⁸PLATOON. Produção de Hemdale Film Corporation. Estados Unidos: Orion Pictures distribuidora, 1986. DVD (120 min.).

separação e informa que o Capitão ordenou que a aldeia fosse queimada.

A mesma trilha sonora melancólica retorna enquanto passam imagens dos soldados queimando as barracas feitas de palha. Ao se retirarem da aldeia, Taylor descobre que quatro soldados estavam participando de um estupro coletivo de duas crianças e salva-as enquanto o seguinte diálogo é feito.

Soldado 1: Qual é o seu problema? Ela é uma merda de vietnamita.

Taylor: Ela é um ser humano!

Soldado 2: Isso é coisa de recruta, Taylor.

Taylor: Seu animal! Todos vocês! Vocês são uns animais!

Soldado 1: Não faz parte do Vietnã. Não é o seu lugar.

Taylor: vocês não entendem, não é. Simplesmente não entendem.¹¹⁹

A cena termina com os civis sendo conduzidos por cordas no pescoço, enquanto alguns soldados carregam crianças e todos saem da aldeia completamente destruída, ao som da mesma trilha sonora melancólica. A abordagem de crimes de guerra cometidos pelos soldados norte americanos é marcante e causa uma indignação e desconforto no espectador.

Ao voltarem para à base, Capitão Harris (Dale Dye) pede que Sgt Elias, Sgt Barnes e o Tenente Wolfe façam um relatório sobre o que aconteceu na patrulha e informa que se ele descobrir indícios de matança ilegal, haverá uma corte marcial (corte militar que determina o julgamento das forças armadas sob a lei militar).

Barnes é a representação do que a guerra pode fazer com o homem, seu rosto coberto por cicatrizes nos faz pensar no que ele sofreu na guerra e ao mesmo tempo o fornece um tom de vilão no filme. Ele acredita cegamente que está agindo corretamente e a morte de inocentes faz parte do conflito, sendo uma personificação do ditado “os fins justificam os meios.”. A sua diferença com Elias, o transformam em a personificação da guerra dentro do filme.

Já Elias é a personificação do soldado desiludido e que perdeu sua motivação de lutar, sua posição pacifista e idealista mostrando que um dia já acreditou no propósito ideal da guerra. Ele também reflete sobre a perda da inocência da sociedade americana na sua fala durante um diálogo com Taylor: “já maltratamos tanto outros povos, que chegou nossa vez de nos ferrarmos”. Elias é então a antítese de Barnes e ambos acabam por influenciar as atitudes de Taylor. A morte de Elias traz um sentimento de desilusão em que a vida é como é e não como se deseja e mostra o lado realista da guerra vencendo o conflito de idéias do filme.

¹¹⁹PLATOON. Produção de Hemdale Film Corporation. Estados Unidos: Orion Pictures distribuidora, 1986. DVD (120 min.).

Figura 16 – O Filho De Dois Pais



Fonte: <http://entretenimento.uol.com.br/famosos/charlie-sheen/imagens/>

Na quinta narrativa de Taylor, ele reflete sobre sua sanidade mental, seu julgamento sobre certo e errado foi comprometido e sua vontade de continuar narrando os eventos vai diminuindo. A autoestima dos soldados está baixa e há uma guerra civil no pelotão, a frustração com a possível perda da guerra acaba sendo direcionada para os companheiros, causando um clima de desconfiança e medo generalizado.

Durante uma outra patrulha, o pelotão sofre uma emboscada e vários soldados são feridos. Enquanto um dos soldados é levado para a área de pouso de helicóptero, Tenente Wolfe chama por ataques aéreos, porém dá as coordenadas erradas, resultando em mortes por fogo amigo. Sgt Elias recruta Taylor, Crawford e Rham para interceptar as tropas inimigas e Sgt Barnes ordena que o resto do pelotão bata retirada enquanto ele vai atrás do grupo de Elias.

Sgt Barnes acha o Sgt Elias, atira nele, e depois volta para a selva e diz para Taylor que Elias foi morto pelos vietcongues. A filmagem dessa cena revela elementos importantes, pois através da música de suspense, o estilo de corte e close cinematográfico que foca nos olhos de Elias e Barnes, o público desenvolve uma desconfiança de que algo ruim vai acontecer na cena.

Enquanto o pelotão está se retirando da aérea através dos helicópteros, Taylor avista Sgt Elias mortalmente ferido sendo perseguido por um grupo de vietcongues que acaba o matando. Com uma trilha sonora melancólica de fundo, o público é levado a sofrer por Elias que foi traído por Barnes e deixado na selva para morrer. Em seu ato final, Elias (que reflete o pensamento do diretor em como deve ser um líder) ergue as mãos para o céu e morre como um mártir, sendo um herói para a sua nação. Pela forma ansiosa que Sgt Barnes percebe Elias, Taylor suspeita que Barnes deu um falso relato da morte de Elias.

Figura 17 – O Mártir.



Fonte: <http://trilhasprak7.diversita.com.br/2014/03/13/796/>

De volta à base, Taylor está convicto de que Barnes matou Elias e tenta convencer seus companheiros a mata-lo como honra e vingança. Barnes escuta-os, entra no local e zomba deles ao falar: “você fumam para fugir da realidade? Eu sou a realidade”, mais uma vez fazendo alusão de sua personificação da guerra. A explosão de raiva de Taylor ao atacar Barnes, se mistura com sentimento do espectador que quer a punição pela traição, porém Taylor é rapidamente subjugado.

O pelotão retorna a área de combate para manter posições defensivas e Taylor acaba dividindo a trincheira com um soldado chamado Francis. Nesse momento, King confronta Taylor sobre o porquê de não estar mais escrevendo para sua família. É importante perceber que no momento em que Taylor cessa o envio de cartas, seus pensamentos subitamente cessam também, de forma que o jovem percebe que aquilo não faz sentido e se isola do mundo exterior cortando essa ligação.

Durante a noite, vários ataques dos vietcongues acontecem e as linhas de defesa foram comprometidas. A maioria dos integrantes do pelotão foram mortos incluindo o Tenente Wolfe, com isso o Capitão Harris ordena que o suporte aéreo lance todas as bombas dentro do perímetro, como forma de conter os ataques dos vietcongues. Durante o caos, Taylor encontra Barnes, que devido seus ferimentos, se encontra em um estado de loucura e insanidade. Barnes tenta matar Taylor, porém ambos são nocauteados por um ataque aéreo e ficam inconscientes.

Na manhã seguinte, Taylor recupera sua consciência, pega um rifle e encontra Barnes. O Sargento ordena que Taylor chame um médico, porém ao ver que Taylor não irá ajudá-lo, Barnes ordena que ele atire. O soldado atira e mata Barnes, após isso ele senta em um tronco e espera que o reforço chegue e o encontre.

Quando o reforço chega, Taylor encontra-se em estado de choque e o soldado Francis, que se encontrava em uma trincheira, pega uma faca e se esfaqueia na perna. Cenas dos soldados jogando corpos de vietcongues em uma enorme vala são mostradas ao som da mesma trilha sonora melancólica até o momento em que Taylor encontra com Francis, que o recorda: “fomos feridos duas vezes. Vamos embora daqui”. Isso mostra que o desespero do soldado foi tão grande que ele se esfaqueou para ser liberado da guerra.

A película termina com Taylor em um helicóptero indo em direção ao hospital, com a música melancólica de fundo, enquanto ele chora ao ver as centenas de corpos espalhados pelo chão e narra:

“Eu penso agora, olhando para trás que não lutamos contra o inimigo, lutamos contra nós mesmos e o inimigo estava em nós. A guerra acabou para mim agora, mas sempre estará viva para o resto dos meus dias. Assim como tenho certeza de que Elias estará lutando contra Barnes pelo que Rhah chamou de posse da minha alma. Às vezes sinto-me como se tivesse nascido daqueles dois pais. Mas apesar disso, nós que saímos vivos, temos a obrigação de manter a memória viva. Para ensinar aos outros o que sabemos e tentar, com o que sobrou de nossas vidas, descobrir a bondade e um sentido para esta vida”.¹²⁰

O filme então finaliza com a mensagem “*Dedicated to the men who fought and died in the Vietnam War*”. A última narrativa de Taylor é muito significativa para entender a transformação do personagem e os efeitos da guerra no soldado. Taylor chegou a guerra inexperiente e idealista, e aos poucos foi sendo moldado pelo antagonismo ideológico de Barnes e Elias. Dessa forma, ao se identificar como filho de dois pais, o personagem se mostra tendo o melhor de Barnes (determinação) e de Elias (humanismo), sendo assim capaz de ensinar ao próximo sobre a guerra.

Essa película é importante para ser analisada porque os críticos de cinema têm um consenso sobre o realismo do filme em passar as sensações que os veteranos tiveram na guerra. Dessa forma, a sociedade norte americana concedeu verossimilhança, legitimidade histórica e autenticidade da obra de Oliver Stone¹²¹.

Se analisarmos as regras da instrução 5410.16, podemos ver o porquê de *Platoon* (1986)

¹²⁰PLATOON. Produção de Hemdale Film Corporation. Estados Unidos: Orion Pictures distribuidora, 1986. DVD (120 min.).

¹²¹EBERT, Roger. *Platoon*. Disponível em: <www.suntimes.com/ebert/ebert_reviews/1986/12/125248.html> Acesso em: 23 maio. 2016.

não ter tido assistência do Departamento de Defesa. O filme não está de acordo com o parágrafo 3.1.3; falha nas condições de comportamento apropriado do militar e imagem geral das forças armadas; há diversas cenas que mostram o uso de drogas pelos militares; há morte de civis e matança ilegal; não há moralidade no comportamento dos personagens e não passa uma imagem positiva das forças militares devido a falta de profissionalismo.

2.6 Análise comparativa dos filmes *Os Boinas Verdes* (1968) e *Platoon* (1986).

Há diversas diferenças entre os filmes. A primeira delas, e mais importante, consiste na intenção do diretor ao fazer o filme. John Wayne queria fazer uma película propagandística que exaltava o papel das forças militares como forma de influenciar a opinião pública sobre a guerra do Vietnã.

Oliver Stone, por outro lado, queria que o filme passasse o que ele viu durante seu serviço no Vietnã, de forma que o seu filme é antagônico ao de John Wayne. Além disso, *Platoon* contém elementos da sociedade, explicados anteriormente, antimilitarista. Essa diferença básica influencia em como os dois filmes abordam e veem a guerra, *Os Boinas Verdes* aborda como glória e perseguição da liberdade dos povos oprimidos, e *Platoon* aborda como o inferno literal.

Da mesma forma, por *Os Boinas Verdes* ter a assistência do Pentágono, é possível notar a presença das condições citadas pela instrução 5410.16, como por exemplo, a falta de linguagem chula, o bom papel dos militares ao fazer serviços humanitários, a não menção do uso de drogas que não seja o álcool, a inexistência de morte de civis pelos militares e a ação dos personagens consiste de alta moralidade.

Outra diferença que influencia na dinâmica do filme é o fato de que *Os Boinas Verdes* é uma película que parte da perspectiva de um Coronel. O seu posto de alto escalão impede de sofrer diretamente as causalidades da guerra, pois ele não está na linha de frente de combate ou em emboscadas (apesar de que Cel Kirby tem elementos heróicos na participação da guerra). No entanto, em *Platoon*, a narrativa é feita através do ponto de vista do soldado. No filme, é mostrado como o soldado inexperiente participa de emboscadas e patrulhas, como sua vida não tem valor devido a inexperiência e como a ingenuidade dos recrutas acaba por afetar as missões. Dessa forma os terrores vividos pelo soldado são, em tese, maiores que o do Coronel, por sua atuação ser de maior risco.

Entretanto, apesar das diferenças entre os filmes, é possível ver algumas semelhanças. Em ambas películas há um personagem influenciador e um personagem receptor, e nas duas o

personagem receptor é aquele com quem o espectador se identifica. Em *Boinas Verdes*, o Cel Kirby usa a sua influência para doutrinar o jornalista Beckworth e em *Platoon* há a influência do Sgt Barnes e do Sgt Elias no soldado Taylor. Ademais há o uso de técnicas de filmagem semelhantes, como por exemplo, ambas as películas utilizam da técnica de ocularização dentro dos aviões, de forma a situar o espectador da adversidade do lugar onde os soldados estão.

Figura 18 – Comparação da Técnica de Filmagem Os Boinas Verdes x Platoon



Fonte: Filme Os Boinas Verdes (1968)



Fonte: Filme Platoon (1986)

Contudo, a diferença crucial entre os filmes e que mostra seu posicionamento quanto à guerra, é a relação dos militares com os civis e a abordagem sobre os crimes de guerra. *Os Boinas Verdes*, por ser um filme com assistência do Pentágono, aborda o relacionamento como uma forma de exaltar o papel dos militares no conflito e é passado uma boa imagem das forças militares, onde eles ajudam e protegem os civis durante todo o conflito, de modo que há um intuito de impulsionar a política de recrutamento.

Em *Platoon*, mostra que há um ódio generalizado pelos vietnamitas e que não há esforço em separar os civis dos combatentes. Da mesma forma é a abordagem dos crimes de guerra, *Os*

Boinas Verdes, como mencionado na análise do filme, continha uma cena que mostra crime de guerra, porém foi retirada. Platoon, de maneira oposta, devido ao seu apreço pela autenticidade histórica, e a falta de censura do Pentágono, mostra diversos crimes de guerra cometidos pelos militares, como o assassinato de civis, estupro e uso de armas químicas.

De modo que, é possível concluir que sim, mesmo com a diferença de objetivo dos diretores, a presença de assistência do Pentágono influenciou no direcionamento político e ideológico dos filmes. E onde sua assistência foi identificada, ela teve como objetivo de torná-lo uma propaganda militar de apoio a guerra, recrutamento e de construção de uma imagem estereotipada positiva das forças armadas norte-americanas.

3 O IMPACTO DO 11/9 NO CINEMA AMERICANO E ANÁLISE DOS FILMES FALCÃO NEGRO EM PERIGO (2001) E ZONA VERDE (2010)

Como demonstrado no capítulo anterior, o cinema possui um fator documental, pois ele é capaz de refletir os aspectos ideológicos, políticos e sociais da sociedade. E ao mesmo tempo o cinema consegue pautar na sociedade manifestações da prática social. De acordo com Kellner:

Ler politicamente a cultura também significa ver como as produções culturais da mídia reproduzem as lutas sociais existentes em suas imagens, seus espetáculos e sua narrativa [...] o modo como as lutas da vida diária e o mundo mais amplo das lutas sociais e políticas se expressão no cinema popular, que, por sua vez, sofre uma apropriação e exerce efeitos sobre esses contextos.¹²²

Em 11 de Setembro de 2001, acontece os ataques terroristas da Al Qaeda ao World Trade Center e ao Pentágono. Esse evento teve um impacto simbólico econômico, militar e político e abalou a sociedade americana. Nesse sentido, foi necessário a mobilização da mídia para direcionar a opinião pública de forma a apoiar invasão no Afeganistão (2001) e aumentar a autoestima da sociedade¹²³.

Enquanto que na Guerra do Vietnã a indústria cinematográfica preferiu evitar a abordagem durante o conflito, com isso os filmes lançados dessa temática após o conflito têm relação com a sociedade após o ressurgimento do militarismo. Os filmes que abordam o terrorismo, Afeganistão e Iraque surgiram durante o desenrolar das decisões da política externa americana. Dessa forma, os filmes dos anos 2000 refletem os conflitos da sociedade sobre gênero, raça, religião, terrorismo, guerra e militarismo durante esse período¹²⁴.

A sociedade americana sofreu profundas mudanças após o ataque de 11 de setembro, e Hollywood conseguiu expressar as mudanças abandonando o ideal de liberdade e abordando o conceito de segurança e paranóia. As origens da abordagem sobre terrorismo no cinema são de 1970 em filmes como *21 hours at Munich* (William Graham, 1976), *Victory at Entebbe* (Marvin Chomsky, 1976) e *Black Sunday* (John Frankenheimer, 1977). No entanto, após o evento de reféns americanos na revolução iraniana em 1979 e com o grande envolvimento dos Estados

¹²²KELLNER, 2001 apud CABRAL, Raquel. CABRAL, Raquel. Estratégias da comunicação no cinema pós-11 de setembro – A legitimação da guerra. 2006. 140 f. Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-Graduação em Comunicação, Faculdade de Arquitetura, Artes e Comunicação da Universidade Estadual Paulista, São Paulo, 2006.

¹²³BAHIANA, Ana Maria. Guerra na Mídia. Disponível em: <http://observatoriodaimprensa.com.br/primeiras-edicoes/ana-maria-bahiana/> acesso em: 5 ago. 2016.

¹²⁴KELLNER, D. Cinema wars: Hollywood film and politics in the Bush-Cheney era. Reino Unido: John Wiley & Sons, 2010.P.2

Unidos nos conflitos do Oriente Médio durante os anos 80, as percepções sobre terrorismo se aprofundaram e se tornou o inimigo da liberdade e do Sonho Americano ¹²⁵.

Com o fim da Guerra Fria, a temática do terrorismo era abordada predominantemente de forma variada etnicamente nos cinemas. Filmes como *Passenger 57* (Kevin Hooks, 1992), *Blown Away* (Stephen Hopkins, 1994), *The Devil's Own* (Alan J. Pakula, 1997), mostravam o radicalismo europeu, irlandeses republicanos e militares russos corruptos. Logo após os ataques de 11 de setembro, a mensagem passada na indústria cinematográfica era que filmes de destruição em massa deveriam ser evitados, dessa forma, 45 projetos dessa temática foram cancelados ou adiados ¹²⁶.

Após os atentados, o Presidente Bush propôs um acordo com cineastas, para que fossem produzidos filmes que pudessem sustentar três objetivos políticos: 1) divulgação de “guerra ao terrorismo”, 2) recrutamento de tropas para a guerra e 3) aumentar a autoestima nacional. Em troca, o Presidente oferecia investimento a indústria cinematográfica ¹²⁷¹²⁸¹²⁹. Os eventos de 11 de setembro de 2001 aumentaram a relação entre o Pentágono e Hollywood, tornando a Guerra ao Terror o conflito com maior engajamento de Hollywood, mesmo que os filmes não tenham focado no conflito em si ¹³⁰ ¹³¹.

Esse fenômeno pode ser muito bem explicado, assim como foi abordado no capítulo 1, pela teoria de Edward Carr sobre o poder sob a opinião. A ação do Presidente Bush em fazer um acordo com os cineastas é a expressão dessa categoria de poder, onde o intuito era convencer a população da legitimidade da guerra através da indústria cinematográfica ¹³².

Os filmes contêm um poder de antecipar eventos e mudanças na sociedade. Como exemplo, antes dos ataques terroristas no World Trade Center e no Pentágono, filmes hollywoodianos mostravam ataques dentro do território americano, assim como ameaças terroristas. O Pentágono entendeu essa dimensão de Hollywood, e assim foi criado o Comitê “Hollywood 9/11”. Um grupo de cinegrafistas e diretores de Hollywood que tem como objetivo

¹²⁵RIEGLER, T. Mirroring Terror: The impact of 9/11 on Hollywood Cinema. *Imaginations Archives*, v. 5, n.2, p. 103-199, 2014. p.104

¹²⁶Ibidem. P.105

¹²⁷KUMAR, D; KUNDNANI, A. Imagining National Security: The CIA, Hollywood, and the War on Terror. *Democratic Communiqué*, v.26, n.2, p. 72-83, out. 2014.P.74

¹²⁸CNN, White House sees Hollywood role in war on terrorism. Disponível em: <http://edition.cnn.com/2001/US/11/08/rec.bush.hollywood/index.html> Acesso em: 24 de Set de 2016

¹²⁹RENSE, Bush To Ask Hollywood To Make War Propaganda Films Disponível em: <http://www.rense.com/general16/bushtoaskhollywood.htm> Acesso em: 24 de Set de 2016.

¹³⁰KUMAR, KUNDNANI. Op. Cit.

¹³¹RIEGLER, T. Op. Cit

¹³²CARR, E. Vinte Anos de Crise 1919-1939: uma introdução ao estudo das relações internacionais. Brasília: Universidade de Brasília, 2001.

pensar sobre formas de ataques terroristas que possam acontecer em solo americano, assim ajudando o Departamento de Defesa na segurança nacional^{133 134}.

Nos meses seguintes aos ataques, filmes de ação como *Die Hard* (John McTiernan, 1988) e *True Lies* (James Cameron, 1994) foram alugados três vezes mais do que o normal nos Estados Unidos, mostrando assim uma necessidade da população de compensar a ineficiência do contraterrorismo da realidade¹³⁵. O sentimento de insegurança generalizado na sociedade americana impulsionou os temas patrióticos e militares. Assim, após a invasão norte americana no Afeganistão, que começou em 7 de outubro de 2001, Hollywood começou uma marcha de filmes militares e isso foi comprovado pelo US Box Office que teve como os mais assistidos *Black Hawk Down* (Ridley Scott, 2001), *Behind Enemy Lines* (John Moore, 2001) e *We Were Soldiers* (Randall Wallace, 2002)¹³⁶.

O relançamento de filmes como *Pearl Harbor* (Michael Bay, 2001) e *Kandahar* (Mohsen Makhmalbaf, 2001) ajudou o discurso político de que o ataque de 11 de setembro era outro Pearl Harbor e coincidiu com o discurso do Presidente Bush sobre os motivos de tirar o Taliban do governo do Afeganistão. Essa escolha de filmes harmoniza com a política externa norte americana, de forma que os discursos da indústria cinematográfica e do governo se alinham para a formação e reprodução do que significa ser norte americano na esfera nacional e internacional¹³⁷.

Os filmes citados acima foram muito importantes na construção patriótica do país durante esse período, pois eles refletiam o debate que acontecia na sociedade americana sobre quem são os americanos e o que o país representa no cenário internacional¹³⁸. E assim, eles revisitavam a memória coletiva da participação do país em batalhas no Vietnã, contribuições em intervenções pela Organização das Nações Unidas nos Balcãs e na Somália¹³⁹.

3.1 Análise *Falcão Negro em Perigo* (2001)

Black Hawk Down ou *Falcão Negro em Perigo*, em português, estreou em 28 de dezembro de 2001, é uma adaptação do livro homônimo de Mark Bowden, baseado em fatos

¹³³WEBER, C. *Imagining America at war: Morality, politics and film*. Taylor & Francis, 2006. P 3

¹³⁴KELLNER, D. *Cinema wars: Hollywood film and politics in the Bush-Cheney era*. Reino Unido: John Wiley & Sons, 2010. p 18

¹³⁵Ibidem.

¹³⁶Ibidem.

¹³⁷WEBER, Op. Cit. P 3

¹³⁸Ibidem.

¹³⁹Ibidem.

reais, dos gêneros ação e guerra e dirigido por Ridley Scott. A película ganhou dois Oscars e tem sido objeto de diversas análises sobre como a mídia consegue refletir as percepções sobre as guerras na sociedade americana.

Para começar, segundo o diretor do filme, Ridley Scott, a película não poderia ter sido produzida se não fosse pela assistência do Departamento de Defesa. Pois, sem os helicópteros Black Hawk, teriam que mudar o nome do filme para “*Huey Down*” ou aumentar o orçamento do filme usando os helicópteros Huey alemães, pintando-os de preto e alterando digitalmente. Dessa forma, seria mais simples aceitar as mudanças do Pentágono para receber a assistência¹⁴⁰.

O filme começa com a mensagem de Platão “*only the dead have seen the end of war*” e segue com cenas de africanos mortos no deserto da Somália. É então mostrado o período histórico que o filme irá abordar. Sem narração, o filme apresenta dados sobre a situação da Somália e a intervenção humanitária da Organização das Nações Unidas em 1992.

Com trezentas mil pessoas morrendo de fome, Mohamed Farrah Aidid, o comandante da capital Mogadishu, se apossa dos alimentos fornecidos pela comunidade internacional, usando a fome como arma de controle da população. Os países respondem, junto com o atendimento da Cruz Vermelha, e vinte mil soldados americanos são enviados para garantir o recebimento dos alimentos, restaurando assim, a ordem.

Em abril de 1993, com a retirada dos soldados, Aidid declara guerra às unidades de pacificação da ONU que restam no Estado. Em junho, a milícia de Aidid orquestra uma emboscada e elimina 24 soldados paquistaneses e começa a ameaçar os soldados americanos. No fim de agosto, a elite de soldados americanos, Força Delta, Rangers e a 160th SOAR (*Special Operations Aviation Regiment*), são enviados a Mogadishu para depor Aidid do poder e restaurar a ordem no Estado.

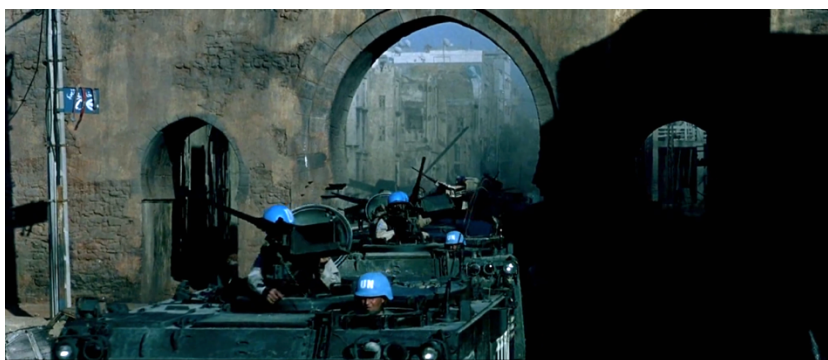
Após essa ambientação histórica, o filme inicia com imagem do helicóptero Black Hawk sobrevoando o centro de distribuição de alimento da Cruz Vermelha, enquanto membros da milícia chegam em tanques armados e começam a fuzilar os civis armados. O personagem principal do filme, o Ranger, Matt Eversmann (Josh Hartnett) – cujo nome é uma analogia à *every man* -¹⁴¹, relata ao seu superior que civis desarmados estão sendo o alvo do ataque e pede permissão para atirar na milícia. No entanto, é ressaltado que como o helicóptero não é o alvo da milícia, os soldados não podem intervir de acordo com a jurisdição 64 das Nações Unidas e ordena o retorno à base. A frustração dos soldados a bordo do helicóptero é evidente.

¹⁴⁰ROBB, D. *Operation Hollywood: How The Pentagon Shapes and Censors the Movies*. Nova Iorque, sem página.

¹⁴¹WEBER, C. *Imagining America at war: Morality, politics and film*. Taylor & Francis, 2006.

A presença das Nações Unidas mostra uma mudança no cenário internacional ao ressaltar o papel das organizações internacionais em unir os países para o convívio pacífico no mundo globalizado e para a busca de objetivos em comum. Com o desenvolvimento do Direito Internacional, a ONU se revela um mecanismo para regular o uso da força na sociedade internacional e na manutenção da paz e estabilidade de Estados¹⁴².

Figura 19 - Capacetes Azuis da ONU



Fonte: Filme Falcão Negro em Perigo (2001)

O aliado de Aidid, Sr Atto, responsável pela distribuição de armas a milícia é capturado pelos soldados americanos e interrogado pelo General Garrison (Sam Shepard). O objeto da conversa é os motivos da presença das unidades de pacificação na Somália. Sr Atto coloca em destaque de que essa guerra civil não é dos americanos, e por isso eles não deveriam estar se envolvendo e que apesar da condição difícil na qual ele cresceu, ele sabe sobre história, e o que está acontecendo no país é um remodelamento do futuro, onde não há presença da ideologia americana. O General responde com os dados onde há trezentos mil mortos, de forma que isso não é uma guerra e sim um genocídio.

Uma das cenas que foi censurada pelo Pentágono é quando Rangers estão voltando para à base americana em um helicóptero e avistam um javali selvagem. No roteiro, um dos Rangers caça o javali, levam para à base e cozinham. No filme, não é mostrado a cena da caça com o Ranger atirando no animal, no lugar, é mostrado os soldados avistando o javali e depois a cena muda para o acampamento quando já estão cozinhando-o. O Pentágono pediu a retirada da cena, pois acreditava que o público não iria aprovar soldados atirando de helicópteros em animais¹⁴³.

¹⁴²CARTA MAIOR, O papel da ONU. Disponível em: <http://cartamaior.com.br/?/Coluna/O-papel-da-ONU/19312>
Acesso em: 19 ago 2016.

¹⁴³ROBB, D. Operation Hollywood: How The Pentagon Shapes and Censors the Movies. Nova Iorque.

A presença de mensagens como irmandade, disciplina, trabalho em equipe e de hierarquia é muito presente durante todo o filme. Em diversos momentos, há o encorajamento do trabalho em equipe entre a Força Delta e os Rangers, assim como a exigência de respeito pelos superiores, cenas em que os soldados se tratam como irmãos e a constante lembrança de que nenhum homem deve ser deixado para trás na missão.

Na base americana, o Sargento Eversmann, líder de um batalhão de Rangers, é apontado como idealista e simpatizante dos somalis por seus companheiros e sua fala seguinte é importante sob o contexto de incentivo ao recrutamento para a guerra no após 11 de Setembro de 2001, onde os cidadãos americanos foram influenciados a fazer a diferença pelo país e defende-lo.

Sgt Eversman: It's not that I like them or I don't like them. I respect them.

Kurth: See, what you guys fail to realize is the Sergeant is a bit of an idealist. He believes in this mission down to his bones. Don't you Sergeant?

Sgt Eversman: Look, these people, they have no Jobs, no food, no education, no future. I just figure that, i mean, we have two things that we can do. We can help or we can sit back and watch the country destroy itself on CNN. Right?

Kurth: I don't know about you guys, but i was trained to fight. Are you trained to fight, Sergeant?

Sgt Eversman: Well, I think I was trained to make a difference, Kurth.¹⁴⁴

O General Garrison então apresenta os detalhes da missão no mercado de Bakara, que tem previsão de durar 30 minutos, em que o objetivo é capturar aliados de Aidid durante uma reunião. É informado que Washington negou o pedido de blindados e helicópteros mais adequados para a missão, e com isso, os *Black Hawks* e *Little Birds* deverão ser usados como assistência aérea. Devido a expectativa de 30 minutos de duração da missão, os soldados não levam suprimentos e nem o equipamento de visão noturna.

Na véspera da missão, um dos Rangers do Sgt Eversman quebra a mão e é substituído por Danny Grimes (Ewan McGregor). Esse personagem é baseado no Ranger John Stebbins, um herói militar que ganhou a *Silver Star*, uma das maiores honras militares, por sua coragem na batalha de Mogadishu. No entanto, antes na produção do filme, John Stebbins teve um processo pela corte marcial e foi sentenciado a 30 anos de prisão pelo estupro de um garoto de 12 anos¹⁴⁵.

A maioria dos personagens dos filmes são soldados na realidade e seus nomes reais foram utilizados, com exceção de três soldados que tiveram seus nomes alterados por questão de segurança, pois eles ainda estão na ativa. No entanto, a mudança do nome exigida pelo

¹⁴⁴FALCÃO NEGRO em perigo. Produção de Revolution Films, Jerry Buckheimer Films e Scott Free Productions. Estados Unidos: Columbia Pictures distribuidora, 2001. DVD (144 min.).

¹⁴⁵ROBB, D. Operation Hollywood: How The Pentagon Shapes and Censors the Movies. Nova Iorque, sem página.

Pentágono de John Stebbins para Danny Grimes foi com objetivo de evitar que o público relacionasse os atos heróicos do personagem com os seus crimes¹⁴⁶.

A mudança do nome do soldado fere a regra de autenticidade da instrução 5410.16 parágrafo 3.1.1, onde aborda que a assistência só será provida se o filme que aborda um evento real e pessoas reais forem retratadas de maneiras autênticas.¹⁴⁷ Porém, se o Pentágono respeitasse essa regra, ele estaria desrespeitando o parágrafo 3.1.3 da instrução 5410.16, onde fala que as forças armadas devem ser bem retratadas e de maneira honrosa. E esse parágrafo é mais importante para o Pentágono, do que a autenticidade histórica dos personagens e eventos.

Ao saírem para executar a missão, cidadãos avisam a milícia de Aidid queimando pneus e bloqueando acessos ao mercado. Com a unidade indo para o local, a técnica de filmagem usando a ocularização da perspectiva, coloca o telespectador dentro dos helicópteros, junto com cenas de plano aberto, a contagem regressiva para chegada ao local e uma trilha sonora de suspense que aumenta a tensão do telespectador.

Figura 20 - Técnica de Ocularização



Fonte: Filme Falcão Negro em Perigo (2001)

¹⁴⁶ROBB, David L. Operation Hollywood: how the pentagon shakes and censors the movies. New York, 2004. Sem página.

¹⁴⁷Ibidem

Figura 21 – Plano Aberto



Fonte: Filme Falcão Negro em Perigo (2001)

No destino, a equipe terrestre captura os aliados de Aidid enquanto a equipe aérea se prepara. Os soldados começam a descer por cordas dos Black Hawks e no momento em que o Ranger Blackburn (Orlando Bloom), um jovem de 18 anos, sai do helicóptero, o Black Hawk é alvo de um RPG da milícia, causando a queda de Blackburn, que fica gravemente ferido. Durante o conflito com a milícia, os soldados remarcam que só podem começar a atirar quando forem alvo direto do inimigo.

Blackburn é atendido no meio do combate e levado para um tanque próximo ao local. Enquanto isso a equipe terrestre se prepara para a extração dos prisioneiros enquanto Black Hawks fazem a cobertura aérea. Durante o retorno à base, as casualidades começam e o Black Hawk Super 61 é atingido por um RPG e cai no meio de uma área hostil. A queda do helicóptero acaba com a vantagem americana na operação e o batalhão de Rangers do Sgt Eversmann recebe ordens de ir até o local para proteger os sobreviventes.

Figura 22 – Black Hawk Down



Fonte: Filme Falcão Negro em Perigo (2001)

Em meio ao conflito, não são mostradas cenas de civis desarmados sendo alvo ou atingidos pela troca de tiros entre a milícia e os soldados. Inclusive, em diversos momentos mostra os soldados entrando em casas da população para se proteger e não há má conduta dos Rangers e da força Delta. O único momento em que civis foram alvo, é após eles pegarem em armas e atirarem primeiro nos americanos. Isso mostra a preocupação do filme com a boa imagem e conduta dos soldados no combate.

Com mais soldados chegando de reforço através de Black Hawks, o Super 64 é atingido por um RPG e cai em outra parte da cidade. Com dois Black Hawks caídos, os Rangers são obrigados a cobrir duas áreas e recuperar os sobreviventes. Nesse momento, a missão está totalmente fora de controle, os prisioneiros ainda não foram retirados, as causalidades aumentam e um piloto foi tomado refém pela milícia, com isso, mais soldados são enviados à missão. Nesse instante, a mensagem maior do filme mostrada sobre fazer a diferença e o companheirismo entre os soldados, é deixar de lado os traumas do conflito e voltar para o campo de batalha e fazer a diferença recuperando os companheiros da zona de crise.

Com a missão fora de controle, e já anoitecendo, o General Garrison pede ajuda do Paquistão com tanques e soldados para ajudar na retirada do restante dos Rangers e da Força Delta da zona hostil da Somália. A cooperação internacional militar se revela importantíssima nesse momento do conflito com o envio de tanques e das forças armadas para ajudar os americanos.

Já de noite e ainda sem perspectiva de resgate dos remanescentes, o diretor usa da ocularização de perspectiva para colocar o telespectador na dificuldade em que os soldados se encontram¹⁴⁸. Com apenas alguns homens da Força Delta usando a visão noturna, Ridley Scott usa da técnica para mostrar ao telespectador a visão dos combatentes.

Figura 23 – Ocularização na visão noturna



Fonte: Filme Falcão Negro em Perigo (2001)

¹⁴⁸EDGAR-HUNT, R.; MARLAND, J.; RAWLE, S. A linguagem do cinema. Porto Alegre: Bookman, 2013

Durante a madrugada, os comboios de assistência chegam ao local da primeira queda e os feridos são colocados dentro dos tanques. No entanto, devido ao número de causalidades, acabam por ficar sem espaço de transporte, o que força alguns membros da Força Delta e Rangers a se locomoverem até a zona controlada pela ONU a pé. Na manhã do dia seguinte, há a retirada de todos os remanescentes da zona de combate pelos tanques, enquanto os soldados que não couberam nos veículos correm até a zona de destino. Eles são recebidos na base por crianças somalis e ovacionados pela população local.

Com o final da película se aproximando, dois diálogos do Sgt Eversmann se mostram determinante para a mensagem que o filme quer passar em meio ao contexto dos ataques do 11 de setembro. São eles:

Sgt Eversman: you're going back in?

Sgt Hoot: There are still men out there. When I go home and people ask me: "Hey Hoot, why do you do it, man? Why? You some kind of war junkie? " I won't say a goddamn word. Why? They won't understand, They won't understand why we do it. They won't understand it's about the men next to you and that's it. That's all it is.¹⁴⁹

Sgt Eversmann emocionado com as palavras de Hoot (Eric Bana), inicia seu monólogo com o telespectador em frente ao corpo de um soldado de seu batalhão que faleceu em combate ao final do filme.

Sgt Eversman: I was talking to Blackburn the other day and he asked me, "what changed? Why are we going home? " and I said, "Nothing" but that's not true, you know. I think everything's changed, i know i've changed. A friend of mine asked me before i got here, it was when we were all shipping out. he asked me: "why are you going to fight somebody else's war? What, do you all think you're heroes? ". I didn't know what to say at the time but if he asked me again, i'd say no. I'd say there's no way in hell, nobody asks to be a hero. It just sometimes turns out that way.

O filme então finaliza com dados sobre o combate, onde mil somalis morreram e o nome dos dezenove soldados americanos que perderam a vida na batalha. Os Sgts da Força Delta Gary Gordon e Randy Shughart foram os primeiros soldados a receberem a medalha de honra postumamente desde a Guerra do Vietnã. O soldado refém foi solto onze dias depois dos eventos e a Força Delta e os Rangers saíram da Somália duas semanas depois. Junto com as informações há a narrativa que apela pelo sentimento de luto do público:

" My love, you are Strong and you do well in life. I love you and my children deeply. Today and tomorrow, let each day grow and grow. Keep smiling and never give up, even when things get you down. So, in closing, my love... tuck

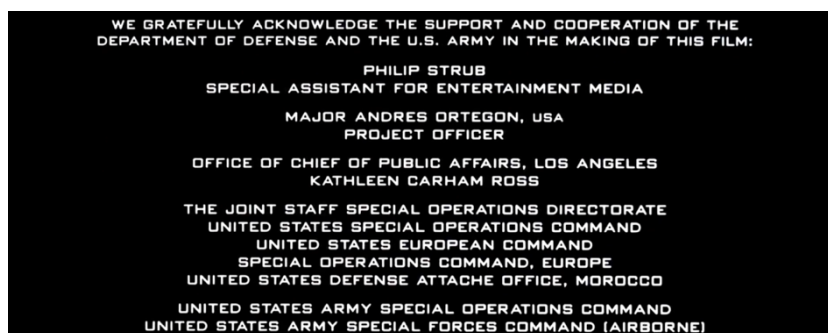
¹⁴⁹ FALCÃO NEGRO em perigo. Produção de Revolution Films, Jerry Buckheimer Films e Scott Free Productions. Estados Unidos: Columbia Pictures distribuidora, 2001. DVD (144 min.).

*my children in bed warmly. Tell them i love them, then hug them for me and give them both a kiss good night for Daddy.”*¹⁵⁰

O filme *Black Hawk Down* vai além do debate entre o posicionamento idealista ou realista dos soldados sobre a guerra, ele tem a missão de aproximar o indivíduo do conflito. De forma a explorar as relações humanas e a tecnologia militar no campo de batalha, com isso, a película se apega aos soldados agindo com nobreza e heroísmo para proteger seu companheiro quando as características do terreno superam o avanço tecnológico das armas.¹⁵¹

Apesar de vários erros dos soldados americanos, como a subestimação da milícia de Aidid, desorganização na alocação de recursos nos jipes em que alguns combatentes ficam desprotegidos, erros ao guiar o comboio que levava os prisioneiros para fora do mercado Bakhara e a não autorização de blindados, o lema do filme é *“leave no man behind”* e acaba por ser a mensagem maior que ofusca os problemas. No entanto, apesar dos impasses, a película passa que a missão foi completada, mudando o foco da crítica daqueles que estão assistindo. Apesar do realismo do filme – que inclui cenas reais da operação via satélite - nas cenas de batalha, sua propaganda leva os telespectadores a aprovar a intervenção dos Estados Unidos em outros países.

Figura 24 – Agradecimento ao Departamento de Defesa.



Fonte: Filme *Falcão Negro em perigo*. (2001)

3.2 O impacto dos ataques em 11 de Setembro de 2001 no cinema.

Os ataques em 11 de setembro de 2001 tiveram um impacto profundo na indústria cultural. Após o evento, a presença do medo, terrorismo, paranóia e insegurança mostraram-se presentes na sociedade americana e em Hollywood. A presença da luta do bem contra o mal

¹⁵⁰ Ibidem.

¹⁵¹ LACY, M.J. War, cinema, and moral anxiety. *Alternatives: Global, Local, Political*, v.28, n.5, p. 611-626, 2003. P. 618-620

nos filmes de super-heróis e fantasia mostra como a ansiedade da população é refletida no cinema¹⁵².

No desenrolar da Guerra do Afeganistão e na Guerra Iraque, filmes com essa temática começaram a aparecer nos cinemas. Contudo, as películas que abordavam a temática de terrorismo e os eventos de 11 de setembro de 2001, diretamente, se mostraram ineficazes como propaganda política e tiveram baixo retorno e aclamação da crítica. Ao contrário dos filmes sobre a Guerra do Vietnã, que foram um sucesso no US Box Office (com exceção de *Os Boinas Verdes*, devido a alta carga de propaganda política)¹⁵³.

Em 2006, o terrorismo dominava a indústria cinematográfica e os programas de TV americanos. A série de sucesso *Missão Impossível* contém mensagens significativas sobre as inseguranças da sociedade americana. Além disso, *Missão Impossível 3* (J.J Abrams, 2006) levantou o debate no ambiente social sobre a legitimidade da tortura e assassinato de terroristas durante a Era Bush. Ao expor as violações das forças americanas as Convenções de Genebra e ao Direito Internacional, a sociedade se encontrava em um debate sobre a moralidade ou segurança nacional¹⁵⁴.

Os primeiros filmes a mostrarem os ataques foram *United 93* (Paul Greengrass, 2006) e *World Trade Center* (Oliver Stone, 2006), com uma abordagem de heroísmo civil e falha na atuação de defesa nacional. Mesmo com a presença de mensagens conservadoras da Doutrina Bush¹⁵⁵, as películas demonstravam que os cidadãos americanos não podem confiar no país para serem protegidos. Apesar de terem sido importantes ao refletir a versão americana dos eventos, ambos os filmes desagradaram o público e foram um fracasso na bilheteria¹⁵⁶.

A diferença entre os filmes da Guerra do Vietnã e os filmes sobre a Guerra do Iraque, Afeganistão e terrorismo está na maneira em que eles retratam a guerra. Os filmes sobre o Vietnã focam na tragédia da guerra para os soldados, e não no contexto político do evento. Com isso, houve a necessidade de Hollywood se adaptar a esse contexto¹⁵⁷.

¹⁵²RIEGLER, T. Mirroring Terror: The impact of 9/11 on Hollywood Cinema. *Imaginations Archives*, v. 5, n.2, p. 103-199, 2014. P. 115

¹⁵³PHILPOTT, S. Is anyone watching? War, cinema and bearing witness. *Cambridge Review of International Affairs*, v. 23, n. 2, p. 325-348, jun. 2010.

¹⁵⁴KELLNER, D. *Cinema wars: Hollywood film and politics in the Bush-Cheney era*. Reino Unido: John Wiley & Sons, 2010. p 118-119

¹⁵⁵A Doutrina Bush é uma série de princípios relacionados a política externa do ex-Presidente dos Estados Unidos da América George W. Bush, declarados após os acontecimentos de 11 de setembro de 2001.

¹⁵⁶KELLNER, OP.CIT. P. 105-107

¹⁵⁷BOGG, C; POLLARD, T. Hollywood and the Spectacle of Terrorism. *New Political Science*, v. 28, n. 3, p. 335-351, set. 2006.

Desde a Segunda Guerra Mundial a indústria cinematográfica não tinha se mobilizado com tanta rapidez como foi o caso dos eventos do 11 de setembro de 2001. No entanto, a maioria dos filmes sobre a guerra do Iraque não focava no conflito propriamente dito, e sim no retorno de veteranos e na dor das famílias¹⁵⁸.

Apesar da fascinação pelo terrorismo, houve uma mudança cultural devido as controvérsias da Política Externa Norte Americana e as consequências da Guerra ao Terror, o que permitiu que a indústria cultural tenha se tornado um foco de crítica aos mitos, moralidade e políticas nacionais e externas do governo dos Estados Unidos. As mudanças políticas provocam mudanças na produção cinematográfica de Hollywood, mostrando que se as propagandas políticas forem favoráveis ao papel dos Estados Unidos, a indústria Hollywoodiana se torna uma ferramenta relevante em época de eleições^{159 160}.

Diversos filmes abordaram temáticas que mostram um posicionamento crítico sobre as políticas do Presidente Bush. Por exemplo, a trilogia *Bourne (2002-2007)* que trata sobre a paranóia do 11 de setembro e suas redensões na espionagem e tortura; *Syriana (Stephen Gagjan, 2005)* que aborda as relações dos Estados Unidos com os regimes de petróleo no Oriente Médio e seu envolvimento na origem do terrorismo; e *The Kingdom (Peter Berg, 2007)* com sua abordagem sobre a relação com a Arábia Saudita e as conexões com o terrorismo.

A indústria cinematográfica dos anos 2000 contém filmes de apoio as políticas e ideologias da Doutrina Bush e também películas e documentários que abordam os eventos de forma crítica ao governo e suas consequências. Com a eleição de Barack Obama, os filmes de (2008-2010) contém outros posicionamentos sobre a Guerra do Iraque¹⁶¹.

Películas como, *The Hurt Locker (Kathryn Bigelow, 2010)*, *Green Zone (Paul Greengrass, 2010)* e *Body Of Lies (Ridley Scott, 2008)* mostram que as mudanças nas políticas do governo provocam mudanças em Hollywood¹⁶². Dessa forma, a próxima sessão do capítulo irá analisar como essas mudanças se refletem no filme *Green Zone*, ou *Zona Verde*, e como a falta de assistência do Pentágono pode interferir na mensagem política.

¹⁵⁸RIEGLER, T. Mirroring Terror: The impact of 9/11 on Hollywood Cinema. *Imaginations Archives*, v. 5, n.2, p. 103-199, 2014.p. 111-113

¹⁵⁹MAY, L. Teaching American Politics and Global Hollywood in the Age of 9/11. *OAH Magazine of History*, Oxford University Press, v. 25, n. 3, P. 45-49, jul. 2011.

¹⁶⁰GUL, Shjia. Representation of American Policy on War against Terror in Hollywood Movies. *Global Media Journal: Pakistan Edition*, p. 119-134, v. 6, n. 2, dec. 2013.

¹⁶¹KELLNER, D. Cinema wars: Hollywood film and politics in the Bush-Cheney era. Reino Unido: John Wiley & Sons, 2010. Era p. 250

¹⁶²GUL, S. Op. Cit P 2-6

3.3 Análise Filme Zona Verde (2010).

Zona Verde é um filme do gênero guerra dirigido por Paul Greengrass. É baseado no livro “*Imperial Life in the Emerald City*” do jornalista Rajiv Chandrasekaran, em que documenta a situação da Zona Verde em Bagdad durante a invasão do Iraque em 2003. A película estreou em 12 de março de 2010 nos Estados Unidos e é considerada um fracasso no Box Office.

Zona Verde é frequentemente apontado como um filme “antiamericano”, pois seu posicionamento leva a uma manipulação do público contra as tropas americanas. Ao fazer com que os espectadores torçam pelas descobertas do Sgt Miller (Matt Damon) contra o governo americano, além de não ter uma visão clara entre o bem o mal, direcionando a uma atmosfera de corrupção dos oficiais e de desconfiança^{163 164}.

A técnica de filmagem do filme, a “*shaky camera*”, é uma marca do diretor Paul Greengrass, onde a câmera é segurada com as mãos ou com essa aparência. Essa técnica é utilizada para dar a sensação de documentário e realidade da situação. O uso dela no filme traz uma dinâmica nas batalhas e um senso de instabilidade e confusão dos personagens, no momento em que os objetivos e as motivações não são confiáveis.

O filme começa com sons e imagens de Bagdad sendo bombardeada no começo da invasão no Iraque enquanto o General Al-Rawi (Yigal Naor) foge de sua casa. Antes de fugir, o General entrega um pequeno livro com as diretrizes das casas seguras para um aliado, Sayyed (Said Faraj), e pede que ele encaminhe seus aliados para os locais.

Após 4 semanas, o batalhão do Sargento Roy Miller (Matt Damon) se aproxima de Diwaniya, local onde a inteligência acredita que há armas de destruição em massa (ADM). Ao chegarem ao local, percebem que o perímetro não foi isolado, há muitos civis se locomovendo e um com um combate em desenvolvimento.

Sgt Miller prepara seu batalhão para avançar através do combate para ter acesso ao local. No que eles entram no prédio de destino, eles notam que está vazio e que não há indícios de radioatividade ou de que houve, alguma vez, armas de destruição em massa naquele local. O

¹⁶³FOX NEWS, Critics Decry Matt Damon Movie 'The Green Zone,' Calling It 'Anti-American' Disponível em: http://www.foxnews.com/entertainment/2010/03/11/new-matt-damon-movie-green-zone-called-appallingly-anti-american.html?utm_source=feedburner&utm_medium=feed&utm_campaign=Feed%25253A+foxnews%25252Fentertainment+%252528Text+-+Entertainment%252529 Acesso em: 29 de agosto de 2016.

¹⁶⁴NY POST, New Damon flick slanders America. Disponível em: <http://nypost.com/2010/03/09/new-damon-flick-slanders-america/> acesso em: 29 de agosto de 2016.

sargento então questiona de que é a terceira vez seguida que a inteligência os manda para locais vazios.

Figura 25 – Sgt Miller no depósito vazio.



Fonte: Filme Zona Verde (2010)

Na base americana, Clark Poundstone (Greg Kinnear), agente de inteligência do Pentágono, encontra com a Lawrie Dayne (Amy Ryan), uma jornalista que o questiona sobre a falta de avanço na descoberta das armas. Mostra então que Poundstone é a fonte da jornalista sobre o informante Magellan, a pessoa que direciona a CIA – Centro de Inteligência Americana - para os locais das armas. Durante uma reunião, Sgt Miller questiona seus superiores sobre a qualidade da informação dada sobre as localizações ADM, porém seus superiores afirmam que as informações são sólidas.

Sgt Miller conhece um agente da CIA, Martin Brown (Brendan Gleeson), que também questiona sobre a veracidade das informações, e ambos se unem para descobrir os erros das operações de busca. Durante uma das missões de apreensão de ADM, Sgt Miller se encontra com um iraquiano chamado Freddy (Khalid Abdalla), que o informa de uma reunião secreta, possivelmente entre o General Al-Rawi e seus aliados.

Sgt Miller, então, redireciona a missão para a casa onde a reunião está acontecendo. Enquanto isso Poundstone e Marty divergem sobre como os Estados Unidos devem agir no Iraque, Poundstone acredita da estabilização da democracia com a implementação de um novo líder no país, enquanto Marty acredita em um trabalho conjunto com as forças militares iraquianas para prevenir uma guerra civil.

Enquanto os oficiais iraquianos tentam tomar uma decisão de reação à presença dos Estados Unidos no país. Sgt Miller se direciona para a casa junto com Freddy e alguns soldados. Após a invasão, com prisioneiros feitos e um aliado de General Al Rawi morto, Sgt Miller

interroga Seyyed dentro da casa e encontra o caderno que contém os endereços das casas seguras do General.

Com a identificação de que o General estava na casa, Sgt Miller leva Seyyed como prisioneiro e durante o interrogatório, um batalhão chega, toma os prisioneiros e os colocam em um helicóptero. Pela procura do caderno de Sayyed, os dois batalhões entram em conflito e lutam.

O filme aborda de forma clara a falta de hierarquia e a insubordinação do Sgt Miller, que apesar das constantes mentiras aos seus superiores e omissão de evidências, ele é o herói do filme. Também há a abordagem da falta do senso de irmandade entre os soldados quando Miller põe em risco seus homens em missões na quais não foi designado.

Com o desenrolar da situação, Sgt Miller abandona completamente a sua missão original e é transferido para a CIA sob comando de Marty. Sua missão se torna então entrar em contato com Seyyed, descobrir aonde se encontra Al Rawi e a localização das ADM. No processo, o sargento se encontra com a jornalista Lawrie, que também está questionando a fonte de informação da inteligência americana.

O filme faz com que o público tenha um descrédito na inteligência americana e no Pentágono devido a corrupção dos agentes. E enquanto Poundstone é a grande sustentação dessa desconfiança, há uma conspiração sobre quais medidas devem ser adotadas. Se é mais importante o desenvolvimento da democracia no Iraque ou a estabilização do país. Essa análise se confirma através do seguinte diálogo entre Martin e Poundstone:

Marty: you cannot just hand this country over to na exile no one's ever heard of and a bunch of interns from Washington.

Poundstone: well, you're a Middle East expert, Marty. If you got a better idea, why don't you just throw it out here on the table?

Marty: we need to use the Iraqi army to help us. This country is a poder keg of ethnic division. Now Saddam is gone, the're the only ones who can hold this place together.

Poundstone: we're not selling that to the american people. We beat the Iraqi army, right.

Marty: well they are still out there and they're armed, and they're looking for a place in the new Iraq.

Poundstone: They're going to be waiting a long time.

Marty: They didn't all follow Saddam. There are officers we can work with out there, if we make it Worth their while.

Poundstone: hey, let me tell you something. We've spent too much american treasura and too many american lives for us top ut a Ba'athist general into a position of power.

Marty: Have you any idea what's going on outside the Green Zone? It's chãos. No police, revenge killing every night. People are asking why we can't stop this. We are losing the population.

Poundstone: Democracy is messy.

*Marty: if you dismatle this country and cut out the army, you'll have civil war in six months. I guarantee it.*¹⁶⁵

Começa então uma corrida entre os soldados de Poundstone e o Miller pelo paradeiro de Al Rawi. Enquanto os soldados começam a procurar pelas casas seguras do general, Miller conversa com Lawrie sobre “Magellan” e as inconsistências das informações dadas por ele. Com as informações dadas pela jornalista de que “Magellan” teria se encontrado com Poundstone no Jordão antes da guerra, Miller descobre de Al Rawi é o informante, dessa forma, a suspeita de que Poundstone estaria escondendo a veracidade sobre o programa de armas de destruição em massa aumenta.

Figura 26 - Al Rawi é a fonte do Pentágono



Fonte: Filme Zona Verde (2010)

A perseguição por Al Rawi intensifica em Adhamiya enquanto Poundstone convoca uma conferência com os jornalistas de plantão para pronunciar a liberação de todos que estavam envolvidos na missão estadunidense. Ao tentar fazer contato com o General, Miller é feito refém, e toda a verdade sobre programa de ADM iraquiano é revelado. Al Rawi informa que o programa havia sido fechado em 91, e a manipulação de Poundstone se confirma no filme. O general questiona a motivação estadunidense no país no seguinte diálogo, um dos mais significativos da película:

Miller: General, I'm aware that you had contact with a US oficial in the weeks leading up to the war. I know you were ready to tell them everything about Iraq's WDM programs.

Al Rawi: what programs? There are no programs. I told your oficial, we dismantled everything after '91.

Miller: He told my government that you confirmed that the programas were still active. He lied about what you said. That's why we're here.

¹⁶⁵ZONA VERDE. Produção de Working Title Films. Estados Unidos: Universal Pictures, 2010. DVD (115 min.)

*Al Rawi: did anyone verify his story? No. Your government wanted to hear the lie, Mr. Miller. They wanted Saddam out, and they did exactly what they had to do. This is why you are here.*¹⁶⁶

Com os soldados americanos indo em busca de Miller, um confronto entre eles e aliados do general se desenrola, enquanto o general tenta escapar. Os helicópteros sobrevoando o local em busca dos alvos são abatidos por RPGs e caem no local. O confronto se intensifica, enquanto Miller persegue o Al Rawi, o soldado de Poundstone persegue ambos e Freddy tenta encontrar Miller.

Os quatro se encontram no mesmo local, com o soldado de Poundstone morto por um iraquiano, e enquanto Miller tenta se decidir o que fazer com Al Rawi, Freddy atira e mata o general. O seu nacionalismo fica exposto na seguinte fala “*it is not for you to decide what happens here.*”. Há então uma cena de plano aberto da zona do conflito que é parecida com a que iniciou o filme, mostrando que mesmo a após os esforços americanos a situação do país é similar.

Figura 27 – Cena Inicial



Fonte: Filme Zona Verde (2010)

¹⁶⁶ ZONA VERDE. Produção de Working Title Films. Estados Unidos: Universal Pictures, 2010. DVD (115 min.)

Figura 28 – Cena Final



Fonte: Filme Zona Verde (2010)

Na cena final da película, Miller escreve seu relatório sobre a missão e todas as informações que ele coletou sobre a produção de falsa inteligência. Na reunião de posse e discussão da posse de Zubaidi, que se desenvolve em confusão devido a falta de conhecimento sobre ele, como Marty havia previsto. O sargento encontra Poundstone e entrega uma cópia de seu relatório e o seguinte diálogo é realizado:

Poundstone: come on, none of this matters anymore. WMD? This doesn't matter.

Sgt Miller: what are you talking about? Of course, it matters. The reasons we go to war always matter!

Sgt Miller: do you have any idea what you've done here? What's going to happen next time we need people to trust us?

Poundstone: we're not turning back, Miller. We won!¹⁶⁷

O filme então finaliza com a exposição da conspiração americana sobre os motivos da guerra. Ao mostrar a jornalista Lawrie abrindo seu e-mail e vendo uma mensagem de Miller com a cópia de seu relatório, sobre a verdade das ADM e sobre a falsificação de Magellan, que foi enviado para todos os canais de notícias.

O interessante de analisar Zona Verde é que por se tratar de uma guerra em que durante o período a população americana não tinha certeza do seu posicionamento, é justificado a aparição de filmes com uma visão antiguerra. A película, apesar de abordar a Guerra do Iraque como uma grande conspiração, devido as dúvidas da sociedade sobre os motivos da guerra, fracassou junto com os outros filmes que abordaram o tema de forma a favor do conflito. Esse fenômeno mostra como a sociedade não estava pronta para discutir ou ver a guerra nos cinemas tão cedo.

¹⁶⁷ZONA VERDE. Produção de Working Title Films. Estados Unidos: Universal Pictures, 2010. DVD (115 min.)

3.4 Análise Comparativa de *Falcão Negro em Perigo* e *Zona Verde*.

Os filmes presentes nesse capítulo contêm várias diferenças condizentes com a presença ou não da assistência do Pentágono. A grande diferença gira em torno de como a película aborda o conflito que quer representar, enquanto *Falcão Negro em Perigo* demonstra as batalhas entre os soldados e os somalis, *Zona Verde* tem o foco no aspecto político e as motivações que levaram a guerra.

Em *Falcão Negro em Perigo* há elementos das condições citadas pela instrução 5410.16¹⁶⁸, como por exemplo, a falta de linguagem chula, o bom desempenho dos militares, a não menção do uso de drogas, a inexistência de morte de civis desarmados pelos militares e a ação dos personagens consiste de alta moralidade e humanitarismo. O filme, mesmo com a presença de erros de decisão, ele se encaixa em todos as condições do Pentágono, inclusive na mensagem pró guerra, abordada como pró intervenção humanitária.

Em *Zona Verde*, podemos ver mensagens que vão contra as condições da instrução 5410.16, como por exemplo, a corrupção de agentes do Pentágono, citada no parágrafo 3.1.4 “A produção não deve ser condizente ou apoiar atividades de cidadãos ou organizações que são contrárias a política do Governo dos Estados Unidos”. A falta de autenticidade histórica na reprodução de um evento real, mesmo por ser considerado um filme fictício, ele não consegue retratar as operações militares de forma fiel. O filme contém pouco caráter informativo e educativo a ótica do Departamento de Defesa e há zero exaltação ou promoção dos programas de recrutamento.

Há também divergência das técnicas de filmagem, *Zona Verde* utiliza da *shaky câmera* para dar um caráter documental e de instabilidade ao filme, com isso, existem cenas de plano aberto, porém não há cenas fazendo uso da ocularização de perspectiva. Em *Falcão Negro em Perigo* podemos ver diversas cenas que fazem uso da técnica de ocularização, inclusive através de visão noturna, e uma técnica de filmagem que contribui para a ambientação do espectador e intensifica o sentimento do que a guerra é capaz, como uso de câmera lenta e foco nos olhos e expressões dos soldados.

No entanto, o ponto que pode ser mais analisado sobre a ótica da percepção e identificação do público, é a divergência entre os filmes nas mensagens de irmandade entre os soldados e o sentimento de unidade do grupo e do país. Em *Falcão Negro em Perigo*, a carga de mensagens de irmandade e unidade do grupo, como foi demonstrado na análise do filme, é

¹⁶⁸DEPARTAMENTO DE DEFESA, Instrução 5410.16. Disponível em: <http://www.spyculture.com/docs/US/DOD-5410-16-EntertainmentSupport.pdf> Acesso em: 26 de julho de 2016.

grande. E apesar de todos os erros de tomada de decisão dos oficiais, o apego moral que o público tem com os soldados que são retratados como homens comuns tentando sobreviver ao conflito torna o filme relevante.

Se analisarmos o contexto social em que *Falcão Negro em Perigo* foi lançado, é possível explicar o porquê do sucesso da película entre a população e entre as análises acadêmicas. O filme, mesmo abordando um conflito de 1993 e que foi um fracasso, estreou em um momento de fragilidade da população americana e com a baixa autoestima nacional devido aos ataques de 11 de setembro de 2001. *Falcão Negro em Perigo* conseguiu passar um sentimento de unidade e propósito maior aos americanos.

Com a guerra ao terror sendo declarada, falas como *“They won’t understand it’s about the men next to you and that’s it”*, *“Well, I think I was trained to make a difference”*, *“we have two things that we can do. We can help or we can sit back and watch the country destroy itself on CNN.* “ Podem ser vistas não como mensagens de incentivo recrutamento para a guerra, mas também com o propósito de direcionar a ansiedade da população para um objetivo em comum.

Da mesma forma, em *Zona Verde*, o contexto social do filme também consegue explicar não só o seu fracasso, mas também o por quê da carga de teoria conspiratória. O fracasso da película pode ser atribuído a diversas variáveis, seja a história pobre em conflito, a alta carga de conspiração contra o governo americano, a falta de sentimento de irmandade e de unidade do país na guerra, a corrupção de agentes do Pentágono e a falta de interesse da população em ver a retratação de uma guerra recente nos cinemas.

Zona Verde falha nos aspectos morais que deram certo em *Falcão Negro em Perigo*, assim como falha no apego do público com os personagens. No filme o espectador não consegue se identificar com o personagem do Sgt Miller, onde em certo momento do filme se transforma em um espião com capacidade de ignorar todas as regras. A falta da técnica de ocularização de perspectiva no filme também pode contribuir na falha de identificação do público.

Porém, ao mesmo tempo que *Zona Verde* falha nesses aspectos, ele consegue retratar as dúvidas, inseguranças e a divisão da sociedade sobre a Guerra no Iraque. No contexto social, a população estava em busca de outros motivos para justificar a guerra, como petróleo e a implementação da democracia para influenciar o país. E nesse aspecto o filme ganha pontos em sua fonte de espelhar a sociedade. Isso se reflete nos diálogos *“Your government wanted to hear the lie, Mr. Miller. They wanted Saddam out, and they did exactly what they had to do. This is why you are here. “*, *“Democracy is messy.* “ E *“The reasons we go to war always matter! “*.

O distanciamento ou afastamento moral é um aspecto interessante de análise dos dois filmes. Enquanto *Falcão Negro em Perigo* usa de todas as ferramentas para inserir o público na guerra, seja no sentimento humanitarista ou na identificação com os personagens. *Zona Verde* distancia o espectador ao retratar a guerra não como uma dualidade preto e branco e sim como uma grande zona cinza através da conspiração e desconfiança.

Outras diferenças que se mostraram presentes também na análise comparativa do capítulo 2 foram a presença ou não de hierarquia, insubordinação, condutas morais durante o conflito, atos heróicos, a forma de retratação da guerra em si. E da mesma forma que se comprovou no capítulo 2 um viés em filmes do pentágono (em mensagens de hierarquia, subordinação, conduta moral dos soldados), nesse capítulo podemos ver novamente essas mensagens políticas se repetindo.

CONCLUSÃO

Como demonstrado no capítulo 2 e capítulo 3, a presença ou não da assistência do Departamento *U.S. Military Assistance in Producing Motion Pictures, Television Shows, Music Videos* afeta diretamente no tipo de mensagem que é explorada no filme e qual o objetivo da película perante a sociedade americana. De forma que essas películas podem ser colocadas em lados opostos na maneira não só que a guerra é retratada, mas também nas ações militares.

Diante das análises feitas dos filmes nos capítulos anteriores, podemos encontrar padrões nos filmes financiados pelo Departamento *U.S. Military Assistance in Producing Motion Pictures, Television Shows, Music Videos* e também naqueles que não tiveram a assistência. Através da análise sobre as cenas, podemos verificar que os filmes que contêm a assistência apresentam um caráter de poder sobre a opinião de Edward Carr.¹⁶⁹

Esses filmes, através da abordagem de mensagens como a exaltação da força e do poder militar, a guerra é vista como glória, honra e serviço humanitário, a motivação que levou o país a guerra é tida de forma positiva como libertação dos fracos e oprimidos, há hierarquia na cadeia de comando, a tecnologia militar é vista de forma superior porém não muito determinante no conflito, as relações entre civis e militares são morais, porém os civis são vendidos como bárbaros, e há um cuidado com abordagem de temas como crimes de guerra (inexistência de matança de civis desarmados), Direito Internacional dos Conflito Armados (a não abordagem do uso de armas químicas e biológicas) e Direito Internacional (respeito a soberania de outros países).

Nas películas em que não há a presença da assistência do Departamento de Defesa, não há o exercício do uso do poder sobre a opinião, mas sim de um efeito espelho sobre a autoestima nacional, dúvidas da sociedade sobre a guerra e sua motivação e a divisão da opinião pública sobre os conflitos. Dessa forma as mesmas mensagens foram abordadas porém de maneira inversa, não há a exaltação da força e do poder militar, inclusive são apontadas erros na tomada de decisão e a inexperiência dos soldados, a guerra é vista como um inferno que deve ser evitado a qualquer custo e existência de corrupção de oficiais americanos, o motivo da guerra é explorado como uma dúvida, não há hierarquia na cadeia de comando e a insubordinação é constante durante todo o filme, o papel da tecnologia militar é visto como ineficiente, a relação entre civis e militares é abordada como ódio generalizado por parte dos militares, e não só há

¹⁶⁹CARR, E. *Vinte Anos de Crise 1919-1939: uma introdução ao estudo das relações internacionais*. Brasília: Universidade de Brasília, 2001.

presença de crimes de guerra (morte de civis desarmados e estupro) como há uma denúncia de violações do Direito Internacional dos Conflitos Armados (uso de armas químicas e biológicas por parte do exército americano) e do Direito Internacional (não respeito a soberania do Camboja).

Além disso, há uma divergência na abordagem de mensagens com o intuito de manipular a percepção da guerra e a aproximação dos espectadores aos personagens. Filmes que apresentam a assistência do Pentágono tem o intuito de incentivar as políticas de recrutamento, dessa forma a propaganda é feita através da exaltação do militarismo, a ideologia de honra e glória ao servir na guerra e a alta moralidade das ações dos soldados.

Películas que não tem essa assistência do governo são focadas não só no fenômeno espelho da sociedade, mas também uma crítica a essa forma de propaganda e exaltação do militarismo. Por exemplo, o uso da bandana vermelha por Taylor no filme *Platoon* pode ser visto como uma crítica ao militarismo explorado no filme *Rambo* e no início do filme quando Taylor questiona suas motivações (honra ao servir igual seu pai e avô serviram nas Grandes Guerras) ao se alistar.

Teoricamente, podemos concluir que os filmes que contêm a assistência do *U.S. Military Assistance in Producing Motion Pictures, Television Shows, Music Videos* são uma expressão do que o Edward Carr chama de poder sobre a opinião. De maneira que esses filmes são um instrumento de poder para manipular a opinião pública americana e internacional dos temas abordados nas películas¹⁷⁰.

Em contraposição, os filmes que não contêm a assistência contêm aspectos da Teoria Crítica de Relações Internacionais e do Pós-Modernismo quando são capazes de promover reflexões sobre os aspectos e condições sociais da sociedade americana e mostram que as interações sociais são essenciais para a análise. Da mesma forma, esses filmes conseguem desconstruir mitos impostos pelas teorias clássicas de Relações Internacionais, como por exemplo, a desconstrução do Realismo e Institucionalismo em *Platoon* (1986) no momento em que o mais forte não obteve vantagem na guerra e com a desconstrução das Forças Armadas na falta de hierarquia.

No ambiente acadêmico, assim como Cinthya Weber expõe, filmes são um ótimo instrumento de análise, pois podem ser caracterizados como “outros mundos” similares o suficiente ao nosso favorecendo assim uma análise sobre os mitos das Relações Internacionais, cultura e ideologia. Isso reforça a idéia de que o social e o político estão interligados no

¹⁷⁰CARR, E. Vinte Anos de Crise 1919-1939: uma introdução ao estudo das relações internacionais. Brasília: Universidade de Brasília, 2001.

cotidiano, pois os mitos e ideologias retratadas na cultura visual circulam e penetram-se na cultura¹⁷¹.

Podemos concluir que as películas, além de serem uma fonte documental da história, também devem ser vistos como um importante objeto de análise para a Teoria de Relações Internacionais. Isso é provado pelo interesse dos tomadores de decisão pela força da cultura visual. Esse interesse é originado do uso histórico da indústria cinematográfica como um instrumento de poder do Estado, não só para legitimar decisões da Política Externa, mas também na disseminação da cultura e ideologia para outros Estados e na criação e estimulação da autoestima nacional.

¹⁷¹WEBER, C. *International relations theory: a critical introduction*. 3 ed. Nova Iorque: Routledge, 2010.

REFERÊNCIAS

- BAHIANA, Ana Maria. **Guerra na Mídia**. Disponível em: <http://observatoriodaimprensa.com.br/primeiras-edicoes/ana-maria-bahiana/> acesso em: 5 ago. 2016.
- BERINSKY, AJ. **Revisiting Public Opinion in the 1930s and 1940s**. *PS: Political Science & Politics*, Washington, v. 44, n. 03, p. 515-520, jul. 2011.
- BOBBIO, N; MATTEUCI, N; PASQUINO, G; **Dicionário de Política**, Brasília: Universidade de Brasília, 2010.
- BOGG, C; POLLARD, T. **Hollywood and the Spectacle of Terrorism**. *New Political Science*, v. 28, n. 3, p. 335-351, set. 2006.
- OS BOINAS verdes, Produção de Batjac Productions. Estados Unidos: Warner Bros distribuidores, 1968. DVD (141 min.).
- CABRAL, Raquel. **Estratégias da comunicação no cinema pós-11 de setembro – A legitimação da guerra**. 2006. 140 f. Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-Graduação em Comunicação, Faculdade de Arquitetura, Artes e Comunicação da Universidade Estadual Paulista, São Paulo, 2006.
- CARR, E. **Vinte Anos de Crise 1919-1939**: uma introdução ao estudo das relações internacionais. Brasília: Universidade de Brasília, 2001.
- CARTA MAIOR, **O papel da ONU**. Disponível em: <http://cartamaior.com.br/?/Coluna/O-papel-da-ONU/19312> Acesso em: 19 ago 2016.
- CNN, **White House sees Hollywood role in war on terrorism**. Disponível em: <http://edition.cnn.com/2001/US/11/08/rec.bush.hollywood/index.html> Acesso em: 24 de Set de 2016.
- COMMITTEE ON PUBLIC INFORMATION; **Activities of the Committee on Public Information**, The Library of Congress, 1918.
- DA SILVA, Michelly, **Cinema, Propaganda e Política**: Hollywood e o Estado na construção de representações da União Soviética e do Comunismo em *Missão em Moscou* (1943) e *Eu Fui um Comunista para o FBI* (1951), 2013. 190 f. Dissertação (Mestrado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Universidade de São Paulo, São Paulo, 2013.
- DEPARTAMENTO DE DEFESA, **Instrução 5410.16**. Disponível em: <http://www.spyculture.com/docs/US/DOD-5410-16-EntertainmentSupport.pdf> Acesso em: 26 de julho de 2016.

DEPARTAMENTO DE DEFESA, **Instrução 5410.15**. Disponível em: <
<http://www.spyculture.com/docs/US/DOD-5410-15-SupportNon-EntertainmentMedia.pdf>. >
 Acesso em: 26 de julho de 2016.

EBERT, Roger. **Platoon**. Disponível em:
 <www.suntimes.com/ebert/ebert_reviews/1986/12/125248.html> Acesso em: 23 maio. 2016

EDGAR-HUNT, R.; MARLAND, J.; RAWLE, S. **A linguagem do cinema**. Porto Alegre: Bookman, 2013.

ENGERT, S; SPENCER, A. **International relations at the movies: Teaching and learning about international politics through film**. *Perspectives*, v. 17, n. 1, p. 83-104, 2009.

FALCÃO NEGRO em perigo. Produção de Revolution Films, Jerry Buckheimer Films e Scott Free Productions. Estados Unidos: Columbia Pictures distribuidora, 2001. DVD (144 min.).

FOX NEWS, **Critics Decry Matt Damon Movie 'The Green Zone,' Calling It 'Anti-American'** Disponível em: http://www.foxnews.com/entertainment/2010/03/11/new-matt-damon-movie-green-zone-called-appallingly-anti-american.html?utm_source=feedburner&utm_medium=feed&utm_campaign=Feed%25253A+foxnews%25252Fentertainment+%252528Text+-+Entertainment%252529 Acesso em: 29 de agosto de 2016.

GO ARMY, **Special Forces**. Disponível em: < <http://www.goarmy.com/special-forces/primary-missions.html>> acesso em 20 de maio de 2016.

GOVERNMENT INFORMATION, **Manual for the Motion Picture Industry**. Disponível em <http://bl-libg-doghill.ads.iu.edu/gpd-web/historical/gimmpi/gimmpiintro.pdf> acesso em 21 de abril de 2016.

GUL, Shjia. **Representation of American Policy on War against Terror in Hollywood Movies**. *Global Media Journal: Pakistan Edition*, p. 119-134, v. 6, n. 2, dec. 2013.

HOBBSAWN, Eric. **Era dos Extremos: O breve século XX: 1914-1991**. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

KEIL, C; SINGER, B. **American Cinema of the 1910: themes and variations**. Rutgers University Press: New Jersey, 2009.

KELLNER, D. **Cinema wars: Hollywood film and politics in the Bush-Cheney era**. Reino Unido: John Wiley & Sons, 2010.

KOPPEL, C R; BLACK, G. **What to show the world: The Office of War Information and Hollywood, 1942-1945**. *The Journal of American History*, Oxford University Press, v. 64, n.1, p.87 – 105, jun. 1977.

KUMAR, D; KUNDNANI, A. **Imagining National Security: The CIA, Hollywood, and the War on Terror**. *Democratic Communiqué*, v.26, n.2, p. 72-83, out. 2014.

LACY, M J. **War, cinema, and moral anxiety.** *Alternatives: Global, Local, Political*, v.28, n.5, p. 611-626, 2003.

MAY, L. **Teaching American Politics and Global Hollywood in the Age of 9/11.** *OAH Magazine of History*, Oxford University Press, v. 25, n. 3, P. 45-49, jul. 2011.

MINTZ, S; ROBERTS, R. **Hollywood's America: United States history through its films.** St. James, NY: Brandywine, 1993.

MOCK, James; LARSON, Cedric. **Words that won the war.** California: Prelinger Library, 2006. P. 137

NATIONAL ARCHIVES, **Records of the Committee on Public Information.** Disponível em: <<http://www.archives.gov/research/guide-fed-records/groups/063.html#63.1>>. Acesso em: 1 de out de 2016.

NY POST, **New Damon flick slanders America.** Disponível em: <http://nypost.com/2010/03/09/new-damon-flick-slanders-america/> acesso em: 29 de agosto de 2016.

PHILPOTT, S. **Is anyone watching? War, cinema and bearing witness.** *Cambridge Review of International Affairs*, v. 23, n. 2, p. 325-348, jun. 2010.

PLATOON. Produção de Hemdale Film Corporation. Estados Unidos: Orion Pictures distribuidora, 1986. DVD (120 min.).

RENSE, **Bush To Ask Hollywood To Make War Propaganda Films** Disponível em: <http://www.rense.com/general16/bushtoaskhollywood.htm> Acesso em: 24 de Set de 2016.

RIEGLER, T. **Mirroring Terror: The impact of 9/11 on Hollywood Cinema.** *Imaginations Archives*, v. 5, n.2, p. 103-199, 2014.

ROBB, D. **Operation Hollywood: How The Pentagon Shapes and Censors the Movies.** Nova Iorque, sem página.

RYAN, M; KELLNER, D. **Camera politica: The Politics and Ideology of Contemporary Hollywood Film.** Indiana University Press, 1990.

SARAIVA, J. **Historia das relações internacionais contemporâneas: a sociedade internacional do século XIX à era da globalização,** Saraiva: São Paulo, 2008

TURNER, H; **Woodrow Wilson and Public Opinion.** *The Public Opinion Quarterly*, Oxford University Press, v. 21, n. 4, p. 505-520, dez. 1957.

WALT, S. **Teoria e Política nas Relações Internacionais: algumas reflexões pessoais.** *Universitas Relações Internacionais*, Brasília, v.11, n.1, p.1-11, jan./jul. 2013.

WEBER, C. **International relations theory**: a critical introduction. 3 ed. Nova Iorque: Routledge, 2010.

WEBER, C. **Imagining America at war**: Morality, politics and film. Taylor & Francis, 2006.

ZHAKOVA, O. **Strange Bedfellows**: Cooperation between Hollywood and the Pentagon. 2011. 77 f. Dissertação (Mestrado) – Lehigh University, Pensilvânia, 2011.

ZONA VERDE. Produção de Working Title Films. Estados Unidos: Universal Pictures, 2010. DVD (115 min.)