

RODRIGO MARTINI PAULA

**A Reavaliação da Guerra do Vietnã apresentada no Romance *The Short-Timers* (1979), de Gustav Hasford, e em sua Adaptação Fílmica *Full Metal Jacket* (1987), de Stanley Kubrick**

Trabalho apresentado para defesa de mestrado do Programa de Pós-Graduação em Letras do Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas da UNESP – Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, câmpus de São José do Rio Preto – SP.

Orientadora: Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Giséle Manganelli Fernandes.

São José do Rio Preto,  
junho de 2010

Paula, Rodrigo Martini.

A reavaliação da Guerra do Vietnã apresentada no romance *The Short Timers* (1979), de Gustav Hasford, e em sua adaptação fílmica *Full Metal Jacket* (1987), de Stanley Kubrick / Rodrigo Martini Paula - São José do Rio Preto : [s.n.], 2010.

133 f. : il. ; 30 cm.

Orientador: Giséle Manganelli Fernandes

Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual Paulista, Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas

1. Literatura norte-americana – Séc. XX - História. 2. Adaptações para o cinema. 3. Guerra do Vietnã, 1961-1975 - História. 4. Hasford, Gustav, 1947-1993 – Crítica e interpretação. 5. Kubrick, Stanley, 1928-1999 – Crítica e interpretação. I. Fernandes, Gisele Manganelli. II. Universidade Estadual Paulista, Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas. III. Título.

CDU – 82-311.6(73).09

Ficha catalográfica elaborada pela Biblioteca do IBILCE  
Campus de São José do Rio Preto - UNESP

Para Mônica,  
por tudo...

## **Agradecimentos:**

Uma página não é suficiente para agradecer a todos os amigos, familiares e colegas que me ajudaram e inspiraram na concretização deste trabalho. Serei eternamente grato a todos vocês pelo amor, carinho e confiança dedicados a mim. Gostaria de agradecer, no entanto, algumas pessoas que foram essenciais para o desenvolvimento desta pesquisa:

- Aos meus pais, avós e irmãos que me deram a confiança para seguir em frente;
- Ao Jeremy Chapman e sua *awesomeness* que sempre me inspirou grandes aventuras;
- À Bürin Yildiztekin que me faz sorrir, Gülümse;
- À Lu e suas longas conversas de madrugada;
- Ao George que sabe dizer “F\*\*\* it, Dude! Let’s go bowling!” na hora certa;
- À Martchelina que me ajudou a manter as forças nos momentos mais difíceis;
- À Pri, pelo apoio em todas as horas;
- Aos colegas da graduação e do mestrado que ajudaram a fazer desses anos os melhores da minha vida;
- Aos professores dos departamentos de Letras Modernas e Estudos Linguísticos do IBILCE;
- Ao professor Orlando Nunes Amorim pela leitura cuidadosa da primeira versão deste trabalho e suas ricas sugestões;
- Ao professor Alvaro Hattnher pelos conselhos, dicas, puxões-de-orelha, e por estar sempre presente no desenvolvimento deste projeto;
- Ao professor Manoel Medina por acompanhar de perto minhas aventuras acadêmicas;
- À professora Giséle Fernandes pela orientação, que vai muito além do que aparece nessas páginas, e por sete anos muito especiais;
- À CAPES pelo apoio a esta pesquisa;

Comissão examinadora:

Prof. Dra. Gisèle Manganelli Fernandes - Orientadora

Prof. Dr. Manuel Fernando Medina

Prof. Dr. Alvaro Luiz Hattner

Suplentes:

Prof. Dr. Paulo Sergio Nolasco dos Santos

Prof. Dr. Orlando Nunes de Amorim

**Resumo:**

Este projeto examina as maneiras pelas quais a obra *The Short-Timers* (1979), de Gustav Hasford, e o filme *Full Metal Jacket* (1987), de Stanley Kubrick, revisitam a Guerra do Vietnã, dessacralizando a História oficial. Em seu romance *The Short Timers* (1979), o veterano Gustav Hasford narra a trajetória de um soldado e de seus companheiros durante o treinamento militar e o posterior combate no Vietnã. Tomando a perspectiva desse soldado, o narrador focaliza esse episódio da história dos Estados Unidos de forma diversa da tradicional; isto é, denunciando as angústias e dores vividas pelas tropas no treinamento básico e na batalha. Stanley Kubrick dirigiu a adaptação dessa narrativa para o cinema que recebeu o título de *Full Metal Jacket* (1987). Nela podemos notar como a guerra é revisitada de modo crítico. O cineasta apresenta as narrativas pessoais da personagem principal. Para analisar as obras literária e cinematográfica, serão utilizados textos teóricos acerca da relação entre Literatura e História (Hutcheon, 1989, 1993; White, 1985; Benjamin, 1985) e sobre Pós-Modernismo (Jameson, 1997; Hutcheon, 1989). Com base nestas teorias, propomos verificar como a Literatura e o Cinema representam a Guerra do Vietnã na contemporaneidade, mostrando diferentes pontos de vista sobre o conflito.

**Palavras-chave:** Literatura, Cinema e História; Guerra do Vietnã; Gustav Hasford; Stanley Kubrick.

**Abstract:**

This project investigates the ways in which Gustav Hasford's *The Short-Timers* (1979) and Stanley Kubrick's *Full Metal Jacket* (1987) revisit the Vietnam War rethinking official History. In his novel, *The Short-Timers*, the Vietnam veteran Gustav Hasford narrates the path of a soldier and his mates during military training and later combat in Vietnam. Taking this soldier's perspective, the narrator focuses on this episode in American history differently than usual; that is, calling attention to the anguish and pains that the troops go through on training and in battle. Stanley Kubrick directed the adaptation of this work into the film *Full Metal Jacket*, in which can be noticed how war can be critically reevaluated. The filmmaker presents personal accounts by the main character. For the analyses, theories about the relationship between Literature and History (Hutcheon, 1989, 1993; White, 1985; Benjamin, 1985) and Post-Modernism (Jameson, 1997; Hutcheon, 1989) will be used. Based on those theories, we propose to investigate how Literature and Cinema represent the Vietnam War showing other points of view about this conflict.

**Keywords:** Literature, Cinema and History; Vietnam War; Gustav Hasford; Stanley Kubrick.

As traduções das citações da obra *The Short-Timers* (1979), de Gustav Hasford, do filme *Full Metal Jacket* (1987), de Stanley Kubrick, e de textos teóricos usados no original são de responsabilidade do autor deste trabalho.

## Sumário

|  |    |
|--|----|
| Introdução.....  | 1  |
| 1. Repensando o conceito de História.....                          | 5  |
| 1.1. O Conceito de História no Século XIX.....                     | 5  |
| 1.2. Walter Benjamin.....  | 6  |
| 1.2.1. Teses Sobre o Conceito de História.....                     | 8  |
| 1.3. Concepção Pós-Moderna da História.....                        | 15 |
| 1.3.1. História na Pós-Modernidade.....                            | 15 |
| 1.3.2. O discurso histórico.....                                   | 17 |
| 1.3.3. A História e a Ficção Pós-Moderna.....                      | 25 |
| 1.3.4. História no Cinema.....                                     | 30 |
| 2. Contexto histórico.....   | 32 |
| 2.1. A Guerra do Vietnã (1954 - 1975).....                         | 32 |
| 2.1.1. Primeira Guerra da Indochina.....                           | 32 |
| 2.1.2. A Queda de Diem.....  | 34 |
| 2.1.3. O estopim da guerra.....                                    | 36 |
| 2.1.4. Escalando a Guerra.....                                     | 37 |
| 2.1.5. A retirada.....   | 38 |
| 2.2. Representando a Guerra.....                                   | 40 |
| 2.2.1. Jornalismo.....   | 42 |
| 2.2.2. As visões de Gore Vidal e Eric Hobsbawn sobre a guerra..... | 44 |
| 2.2.3. Literatura.....   | 45 |
| 2.2.4. Cinema.....   | 48 |
| 3. <i>The Short Timers</i> (1979).....                             | 51 |
| 3.1. Gustav Hasford.....   | 51 |
| 3.2. <i>The Short-Timers</i> (1979).....                           | 53 |
| 3.3. Private Joker.....  | 55 |
| 3.3.1. Soldado Ironia.....   | 55 |
| 3.3.2. Soldado Paródia.....  | 56 |
| 3.4. <i>Spirit of the Bayonet</i> : Uma escola de assassinos.....  | 57 |
| 3.5. O processo de transformação.....                              | 59 |
| 3.6. Gomer Pyle: Section Eight.....                                | 63 |
| 3.7. Brutalidade e torturas.....                                   | 67 |
| 3.8. Contagem de corpos: <i>Body Count</i> .....                   | 70 |
| 3.8.1. Subjetividade.....  | 71 |
| 3.9. Experiência vs. Ingenuidade.....                              | 73 |
| 3.10. Atrocidades da guerra.....                                   | 77 |
| 3.11. <i>Winning Hearts and Minds</i> .....                        | 79 |
| 3.12. A mídia militar.....   | 82 |
| 3.13. Vietnã e Hollywood.....                                      | 85 |
| 3.14. <i>Grunts</i> .....  | 88 |
| 3.15. A última transformação.....                                  | 89 |



|  |     |
|--|-----|
| 4. <i>Full Metal Jacket</i> (1987).....              | 93  |
| 4.1. Stanley Kubrick.....                            | 93  |
| 4.2. <i>Full Metal Jacket</i> (1987).....            | 94  |
| 4.3. A transformação dos recrutas em assassinos..... | 96  |
| 4.4. Brutalidade e torturas.....                     | 109 |
| 4.5. Subjetividade.....                              | 112 |
| 4.6. Experiência vs. Ingenuidade.....                | 114 |
| 4.7. Atrocidades da guerra.....                      | 116 |
| 4.8. <i>Winning the Hearts and Minds</i> .....       | 118 |
| 4.9. A mídia military.....                           | 120 |
| 4.10. Vietnã e Hollywood.....                        | 121 |
| 4.11. <i>Grunts</i> .....                            | 123 |
| 4.12. A última transformação.....                    | 124 |
| 5. Considerações Finais.....                         | 128 |
| 6. Referências Bibliográficas.....                   | 131 |

## Introdução

Na presente investigação<sup>1</sup>, propomo-nos a analisar a reavaliação da Guerra do Vietnã em uma obra literária e uma cinematográfica nos Estados Unidos. Para tanto, analisaremos o romance *The Short-Timers* (1979), de Gustav Hasford, e o filme *Full Metal Jacket* (1987), de Stanley Kubrick, a fim de verificar os procedimentos utilizados pelo autor e pelo diretor ao apresentarem suas visões sobre esse conflito. Essas duas narrativas enfatizam a perspectiva do soldado americano sobre esse momento histórico. Além disso, também podemos notar que essas obras repensam a própria representação da guerra. Isto é, elas questionam aspectos sobre a Guerra do Vietnã e também sobre a própria produção artística.

Textos de Walter Benjamin, Michael Löwy, Hayden White, Linda Hutcheon, Fredric Jameson e Ihab Hassan fundamentarão as discussões apresentadas neste trabalho. O conceito tradicional de História, estabelecido no século XIX, visa representar de forma realista os eventos em linhas gerais e focalizar as figuras históricas consideradas importantes para eventos mundiais. Este conceito de História começa a ser questionado no final do século XIX, mas aqui consideraremos os escritos de Walter Benjamin, teórico associado à Escola de Frankfurt, que apresenta uma crítica a este modelo na metade do século XX. Segundo Benjamin, o papel do historiador não seria aquele de representar fielmente os eventos das grandes figuras históricas, pois isto somente levaria ao conformismo com a situação de dominação dos grupos minoritários pelos dominantes. A nova concepção de historiografia oferecida por Benjamin visa buscar a voz daqueles que foram silenciados e que ficaram de fora da História oficial. Benjamin desacreditava na crença cega do progresso e afirmava que

---

<sup>1</sup> Esta dissertação dá continuidade ao trabalho de Iniciação Científica, com bolsa da FAPESP, realizado entre janeiro de 2006 e julho de 2007. Na pesquisa então desenvolvida, analisamos a relação entre a literatura pós-moderna americana e a revisão da História dos Estados Unidos. Por meio da análise da coleção de contos *The Things They Carried* (1990), de Tim O'Brien, um veterano da Guerra do Vietnã, pudemos verificar como a literatura pode reavaliar a História oficial mostrando outras perspectivas e pontos de vista sobre determinado fato histórico.

para que sua História fosse eficaz e fizesse jus a todos, o historiador precisaria “escovar a História a contrapelo” (1985, p. 35).

Já Hayden White, teórico contemporâneo da historiografia, em seu livro *Metahistória* (1995), faz uma análise do conceito tradicional da História e problematiza-o. Em seu livro *Trópicos do Discurso* (1994), White explora as semelhanças entre o discurso histórico e o ficcional, apontando para o fato de ambos serem uma narrativização de eventos. Este processo de transformar os fatos em narrativa não é totalmente objetivo. No Pós-modernismo, no entanto, um novo conceito de História surge e aborda a visão dos perdedores e não só dos ganhadores, propondo um repensar da História oficial e a aceitação de outras culturas e de certas visões antes ignoradas. Segundo Linda Hutcheon, em *A Poética do Pós-Modernismo: História, Teoria, Ficção* (1991), este novo conceito conseguiria “revelá-lo [o passado] ao presente, impedi-lo de ser conclusivo e teleológico” (1991, p. 147). As obras abordadas neste trabalho repensam a Guerra do Vietnã de forma crítica abrindo para novas interpretações.

Gustav Hasford serviu como um Correspondente de Combate próximo à cidade de Da Nang no Vietnã durante os anos de 1968 e 1969. Após presenciar a Ofensiva Tet em 1968 e participar de algumas missões em combate, Hasford retornou aos Estados Unidos e utilizou suas experiências em combate para construir o romance aqui abordado. Em *The Short-Timers*, Hasford narra a trajetória do Soldado Joker desde o treinamento, por meio de suas experiências como correspondente em Da Nang e até seu serviço como soldado raso em um pelotão pelas florestas vietnamitas. Ao final da História de Hasford, podemos notar as transformações cruéis, de ingênuos a assassinos, que os jovens americanos passaram durante a experiência no Vietnã. Também podemos notar as críticas às versões da guerra apresentadas na mídia americana da época.

A adaptação de Stanley Kubrick para o cinema recria partes da narrativa de Hasford para também reavaliar as versões oficiais do conflito. Recriando a trajetória de Joker pelo

treinamento básico e seu serviço como correspondente em Da Nang e Hué, Kubrick também apresenta críticas aos jornais militares, aos filmes sobre o Vietnã e aos fatos divulgados pelo governo americano.

Quando abordamos um estudo que examina adaptações, é comum notar que existe certo preconceito contra a obra adaptada. Segundo Robert Stam em “*Beyond Fidelity: The Dialogics of Adaptation*” (2000), a crítica à adaptação normalmente é acompanhada de termos como “*infidelity, betrayal, deformation, violation, vulgarization, and desecration, each accusation carrying its specific charge of outraged negativity*”<sup>1</sup> (2000, p. 54). O culto ao original acaba por relegar a adaptação a um status inferior do original e julgá-la por não reproduzir com fidelidade todos seus sentidos. No entanto, esta visão tradicional sobre a prática da adaptação é preciso ser repensada. A “fidelidade ao original” exigida pela crítica torna-se algo problemático quando pensamos nas diferenças entre os meios literário e fílmico. Ainda segundo Stam, “*The shift from a single-track, uniquely verbal medium such as the novel [...] to a multitrack medium such as film [...] explains the unlikelihood of literal fidelity*”<sup>2</sup> (2000, p. 56). Os recursos do escritor de romances são diferentes daqueles do diretor de cinema e, desta maneira, a construção das narrativas ocorrem de formas distintas.

As adaptações de Stanley Kubrick para o cinema, no entanto, . Por sua reputação respeitada nos estudos de cinema, suas obras gozam, em alguns casos, do mesmo prestígio que os romances nos quais se basearam (*Lolita, Clockwork Orange* e *Barry Lyndon*) ou, em outros casos até de maior prestígio (*The Shinning* e *Full Metal Jacket*). As últimas obras de Kubrick são vistas como “melhoramentos” de romances não considerados tão importantes. Entretanto, esta visão é tão equivocada quanto a noção tradicional sobre adaptações.

---

<sup>1</sup> *Infidelidade, traição, deformação, violação, vulgarização, e profanação*, cada um com sua carga específica de negatividade injuriada

<sup>2</sup> A mudança de um meio simples, unicamente verbal, como o romance [...] para um meio composto como o filme [...] explica a improbabilidade da fidelidade literal.

Neste trabalho, analisaremos tanto o romance quanto o filme em uma perspectiva comparativa para avaliar as diferentes formas como a História foi representada, mas sem avaliar se as escolhas fizeram a narrativa “perder” ou “ganhar”. Tentaremos focar as ricas diferenças características de cada meio que permitem a História da Guerra do Vietnã ser repensada de forma crítica e aberta a novas interpretações.

As traduções da obra *The Short-Timers* (1979), de Gustav Hasford, do filme *Full Metal Jacket* (1987) e de textos teóricos usados no original são de responsabilidade do autor deste trabalho. O romance aqui analisado foi traduzido para o português em 1988, por Antonio Carlos Penna, mas essa tradução foi utilizada somente para leitura e consulta. Optamos por utilizar o romance original e propor novas traduções para que elas pudessem atender às necessidades das análises propostas.

## 1. Repensando o conceito de História

### 1.1. O Conceito de História no Século XIX

O teórico Hayden White, em seu capítulo introdutório do livro *Metahistória* (1995), descreve os conceitos tradicionais de historiografia no século XIX que entendiam a obra histórica como “[...] uma estrutura verbal na forma de um discurso narrativo em prosa que pretende ser um modelo, ou ícone, de estruturas e processos passados no interesse de *explicar o que eram representando-os*” (1995, p. 18). White ainda aponta que, para a História servir a esse propósito de representar os eventos, a preocupação maior dos historiadores enfocava a questão do *realismo*, ou seja, da fidelidade à realidade. Desta forma, a historiografia tradicional estava interessada em representar fatos e figuras consideradas importantes para os eventos mundiais. A História do século XIX não se preocupava com as manifestações locais e particulares.

Embora linhas gerais do pensamento histórico possam ser traçadas, é importante salientar as diferenças entre os filósofos da História e os historiadores desta época. White traça três fases distintas dentro da historiografia do século XIX, que surgiram como resultado direto do conceito iluminista de História. Embora a primeira fase, representada por Hegel no primeiro terço do século XIX, bem como a terceira fase, representada por Marx, Nietzsche e Croce, tenham muita importância para os estudos historiográficos do século XX, é o trabalho dos historiadores da segunda fase deste período, conhecida como fase clássica e representada pelos historiadores Jules Michelet (1798-1877), Leopold von Ranke (1795-1886), Alexis de Tocqueville (1806-1859) e Jacob Burckhardt (1818-1897), que desenvolveu a idéia tradicional moderna de História. Segundo White, “só estes quatro — Michelet, Ranke, Tocqueville e Burckhardt — ainda servem de paradigmas de uma consciência histórica distintivamente moderna” (1995, p. 152), e é esta “consciência moderna” que é reavaliada nas obras artísticas estudadas nesta dissertação.

Conquanto esses quatro historiadores tivessem opiniões diversas sobre o processo de escrever a História e sobre quais particularidades a escrita histórica deveria ter, os quatro tinham uma característica em comum: uma preocupação recorrente com o realismo e o processo pelo qual ele deveria ser atingido. Enquanto Michelet acreditava que o uso de estratégias do romantismo aliadas à autoconsciência crítica pudessem atingir o realismo, Ranke acreditava no descartar de qualquer impulso romântico. Enquanto Tocqueville argumentava que ao livrar-se dos medos e aliando-se à razão seria possível representar a História de forma realista, Burkhardt, por sua vez, pensava que os medos do ser humano e sua relação com a sociedade consistiam a base de uma concepção realista. Não ignorando as idiosincrasias de cada historiador, podemos dizer que a fidelidade ao e a busca pelo realismo consistiam o eixo comum deste período do pensamento histórico.

## **1.2. Walter Benjamin**

O teórico literário alemão, associado à Escola de Frankfurt, Walter Benjamin, desenvolveu, ao longo de sua vida, trabalhos polêmicos e inovadores nas análises do romantismo e do drama barroco alemão. Entretanto, uma das características mais interessantes dos trabalhos de Benjamin é seu conceito de História e sua opinião sobre o papel do historiador. Em muitas de suas obras, podemos notar críticas ao pensamento histórico tradicional, mas é em suas “Teses sobre o conceito de História” (1985) que ele resume sua filosofia sobre historiografia. Esse texto, escrito como um simples comentário pessoal e sem o objetivo de ser publicado, critica os conceitos tradicionais de História, principalmente aqueles do Historicismo racionalista e do materialismo histórico da social democracia. Benjamin propõe entender a História não como uma cadeia de eventos causais que levam ao progresso inevitável da humanidade, mas repensá-la como quebras e revoluções que tirem a glória dos dominantes e deem vozes aos esquecidos e subalternos.

Essas teses foram traçadas em 1939, enquanto Benjamin estava refugiado em Paris e assistia aos avanços do governo nazista. As teses foram escritas em resposta direta ao pacto Molotov-Ribbentrop de 1939.<sup>1</sup> Aos olhos de Benjamin, o governo nazista, que representava o auge do capitalismo na época, estava ganhando território e tendo sucesso em retirar das minorias (judeus, ciganos, homossexuais, deficientes etc.) seus direitos como seres humanos. A única contrapartida deste movimento seria a ideologia marxista com o materialismo histórico, representado pelo governo soviético stalinista. Contudo, o pacto de não-agressão assinado entre os nazistas e soviéticos acabou com as esperanças de Benjamin e foi o estopim para ele escrever as teses. Como aponta o teórico Michael Löwy, em seu livro *Walter Benjamin: aviso de incêndio* (2005), “o estímulo direto para a redação das teses foi, sem dúvida, o pacto germano-soviético, o começo da Segunda Guerra Mundial e a ocupação da Europa pelas tropas nazistas” (2005, p. 34). Entretanto, como aponta Löwy, esse trabalho resume todo seu pensamento sobre História e “é portador de um significado que supera, de longe, a constelação trágica que o fez nascer” (2005, p. 35).

Sendo assim, pensaremos nas teses de Benjamin dentro de seu contexto de produção, mas também como uma crítica ao pensamento tradicional do conceito de História e sua relevância para os estudos culturais contemporâneos. Como Löwy afirma, “a concepção de História de Benjamin não é pós-moderna” (2005, p. 15). De fato, como veremos, alguns aspectos da noção histórica de Benjamin não são compatíveis com a noção pós-moderna. No entanto, procuraremos focar nas semelhanças entre as duas concepções e, principalmente, em como os trabalhos de Walter Benjamin ajudaram a desenvolver o conceito pós-moderno de História.

---

<sup>1</sup> O tratado Molotov-Ribbentrop foi um pacto de não-agressão assinado entre a Alemanha Nazista e a União Soviética.



### 1.2.1. Teses Sobre o Conceito de História

Em sua primeira tese, Benjamin usa a alegoria do autômato enxadrista para discutir e criticar o materialismo histórico praticado no começo do século XX. O autômato era um maquinário jogador que ganhava todas as partidas de xadrez. No entanto, sua inteligência não era mecânica, e sim um pequeno anão mestre no xadrez escondido embaixo da mesa. Para Benjamin, o autômato seria o materialismo histórico que aliado à teologia (o anão enxadrista) sempre terá a vitória garantida. Esta tese é uma crítica ao materialismo histórico da época e reavalia tanto o termo “materialismo histórico” como “teologia”.

Segundo Löwy, o materialismo histórico, como praticado pelos ideólogos do começo do século XX, era a crença de que

o desenvolvimento das forças produtivas, o progresso econômico e as “leis da História” levam necessariamente à crise final do capitalismo e à vitória do proletariado (versão comunista) ou às reformas que transformarão gradualmente a sociedade (versão socialdemocrata). (2005, p. 41)

No entanto, essa era uma crença em que isso tudo ocorreria de forma mecânica e natural, sem necessidade de ações. Esta posição mecanicista, segundo Benjamin, levou ao acordo Molotov-Ribbentrop.

Assim sendo, Benjamin sugere que, para repensar o materialismo histórico, que tinha como objetivo a libertação das classes dominadas, seja usada a teologia ao escrever a História. Entretanto, para Benjamin a teologia não é o que conhecemos tradicionalmente. Segundo Löwy, Benjamin acreditava que, a teologia tomava por base “dois conceitos fundamentais: a rememoração (*Eingedenken*) e a redenção messiânica (*Erlösung*)” (2005, p. 44). Com a rememoração, o resgate por meio da memória de todas as vítimas do passado, de todas as vozes cujas Histórias não foram contadas, seria possível atingir um estado de total redenção. Embora essa tarefa seja quase impossível, o importante para Benjamin é o processo de resgatar estas vozes em direção a esta redenção.

Já em sua segunda tese, Benjamin desenvolve o conceito de “redenção” (*Erlösung*) e coloca a responsabilidade desta atividade no indivíduo. Para Löwy, a felicidade pessoal dependeria dessa redenção e seria “a resolução do abandono (*Verlassenheit*) e da desolação (*Trostlosigkeit*) do passado” (2005, p. 48). Portanto, o resgate desse passado é um processo messiânico em direção à redenção. E a sociedade redimida, para alcançar a felicidade, precisaria recuperar as vozes dos silenciados e dos esquecidos na História.

Como afirma Benjamin, “o passado traz consigo um índice misterioso, que o impele à redenção. [...] Nesse caso, como a cada geração, foi-nos concedida um frágil força messiânica para qual o passado dirige um apelo” (1985, p. 223). O passado é apresentado como um potencial para a redenção; é resgatando-o que podemos chegar ao estado de felicidade.

Em sua terceira tese, Benjamin explora o poder da rememoração para atingir essa redenção. Para Benjamin, “somente a humanidade redimida poderá apropriar-se totalmente do seu passado” (1985, p. 223), e somente rememorando, resgatando todos os acontecimentos esquecidos, o passado pode ser lembrado em sua inteireza. Como afirma Löwy, “cada vítima do passado, cada tentativa de emancipação, por mais humilde e ‘pequena’ que seja, será salva do esquecimento e ‘citada na ordem do dia’, ou seja, reconhecida, honrada, rememorada” (2005, p. 55). É por meio desta rememoração que a relação entre passado e presente seria estabelecida. Segundo Benjamin, em sua Tese XVII, o processo de rememoração consolidaria uma constelação de acontecimentos relacionados ao presente.

Essas três primeiras teses resumem um dos pontos mais importantes do pensamento de Benjamin sobre a História. Não devemos ler e exaltar a História dos vencedores e das figuras importantes, mas pensar nas figuras minoritárias da História e nas vozes silenciadas. Podemos notar que, para Benjamin, seria essencial, para escrever a História de forma correta, lembrar de todos os acontecimentos, grandes e pequenos, e resgatar as vozes de todas as personagens, protagonistas e coadjuvantes.

Em sua sétima tese, Benjamin explica o porquê de os historiadores tenderem a sempre contar a História dos vencedores, esquecendo os acontecimentos menores e individuais. Segundo o teórico, os historiadores, principalmente do Historicismo, sofrem de uma tristeza, a *acedia*, que força a se identificar com os vencedores, a classe dominante. Assim, o melancólico historiador do Historicismo identifica-se com os vencedores e passa a escrever a História deles, esquecendo-se dos dominados. Benjamin questiona, “com *quem* o investigador historicista estabelece uma relação de empatia. A resposta é inequívoca: com o vencedor” (1985, p. 225).

Michel Löwy busca uma explicação para esta empatia na obra *Origem do Drama Barroco Alemão*, de Benjamin. O historiador melancólico sofre de algo que Benjamin define como “*acedia*, a inércia do coração” (1984, p. 177). Ele está predisposto a aceitar a situação como está e a não buscar mudanças. Segundo Löwy, “enquanto meditação profunda e melancólica, ela se sente atraída pela majestade solene do cortejo dos poderosos” (2005, p. 71). Assim, o historiador aceita esta situação e identifica-se com os vencedores e dominantes, contando suas Histórias. Esta relação de empatia propaga a mesma situação e não promove mudanças no sistema. Segundo Benjamin, “os que num momento dado dominam são os herdeiros de todos os que venceram antes” (1985, p. 225).

Concluindo essa tese, Benjamin alerta ao materialista histórico que fuja desta situação e promova mudanças. Para Benjamin, a História precisaria ser uma forma de afastar-se desta tradição que privilegia os dominantes e esquece-se dos dominados. Benjamin termina sua tese com as seguintes reflexões, “[O materialista histórico] considera sua tarefa escovar a História a contrapelo” (1985, p. 225). Isto é, o historiador deveria, para Benjamin, ir contra as tradições e as Histórias já contadas. Ele deveria reescrever o passado mostrando outras perspectivas que pudessem privilegiar outras vozes.

Esta visão de repensar o passado tentando ouvir as vozes dos que foram excluídos é bem desenvolvida na Tese IX, na qual Benjamin também critica a crença no progresso. Nesta tese, o crítico alemão descreve o quadro *Angelus Novus*, de Paul Klee, no qual vemos um anjo voltado para o que ele descreve como uma montanha de ruínas, enquanto um sopro de uma tempestade o impulsiona para o outro lado. Segundo Benjamin, esta montanha de ruínas é a História, “[o anjo] gostaria de deter-se para acordar os mortos e juntar os fragmentos” (1985, p. 226), mas a tempestade não permite que ele volte na História e resgate os detalhes dos acontecimentos passados. Como descreve Löwy, “o anjo da História gostaria de parar, cuidar das feridas das vítimas esmagadas sob os escombros amontoados, mas a tempestade o leva inexoravelmente à repetição do passado: novas catástrofes [...]” (2005, p. 90).

Esta tempestade, Benjamin afirma, é o que conhecemos por progresso, que não permite a volta na História e o resgate dos acontecimentos passados. A crença do materialismo histórico no progresso como um processo natural e mecânico impede que voltemos no passado para analisar os acontecimentos não incluídos no cânone da História. Enquanto a crença cega no progresso foca o futuro e os acontecimentos em cadeia, ela se esquece das figuras minoritárias da História, as personagens que não venceram as guerras.

Esta tese mostra a posição de Benjamin contra os conceitos tradicionais de História, principalmente aqueles do Historicismo positivista e racional, e apresenta uma concepção de História inovadora e revolucionária: ele propõe não pensar na História como uma simples marcha dos grandes heróis, mas analisar e pensar também nas Histórias individuais dos que tiveram suas vozes silenciadas. Segundo Benjamin, sua nova concepção de História almejaria “recusa[r] toda cumplicidade com aquela à qual continuam aderindo esses políticos” (1985, p. 227).

Em suas Teses X e XI, Benjamin mostra como esta crença cega no progresso levou à situação do extermínio dos grupos minoritários na Alemanha nazista. Para ele, os políticos

que eram contra o fascismo - o regime stalinista e os socialdemocratas - deixaram-se levar pela crença marxista de que o capitalismo seria destruído sem esforços e decidiram não lutar. Isto resultou no tratado Molotov-Ribbentrop que, para Benjamin, era a entrega dos socialistas à burocracia capitalista. Segundo Benjamin, “a crença desses políticos no progresso, sua confiança em sua ‘base de massas’ e, finalmente, sua submissão servil a um aparelho incontrolável, foram três aspectos de uma única e mesma coisa” (1985, p. 53). Assim podemos observar como a crença cega no progresso, a ausência da lembrança, pode ter graves consequências.

Em sua Tese XIII, Benjamin aponta três equívocos desta crença no progresso. Para ele, o progresso no qual a teoria socialdemocrata acreditava era “um progresso da humanidade em si [...] um progresso sem limites [...] um progresso essencialmente automático” (1985, p. 229), ou seja, o progresso era geral, interminável e natural. No entanto, Benjamin argumenta que “cada um desses atributos é controvertido e poderia ser criticado” (1985, p. 229). Segundo Löwy, o progresso científico e tecnológico não implica necessariamente no progresso geral da humanidade; além disto, ele não é infinito e gradual, mas “é preciso lutar por uma ruptura radical” (2005, p. 117) para que ele ocorra; e, por fim, ele não é automático e contínuo. Dessa forma, para Benjamin, a crença no progresso natural e inevitável deveria ser trocada por uma posição de luta e ruptura para que algum progresso real pudesse ser feito.

No entanto, esta tarefa de ruptura com a tradição histórica é melhor articulada em sua Tese VI. Segundo ele, o historiador não deve almejar ser neutro, mas utilizar o passado em relação ao seu presente. Benjamin afirma que “articular historicamente o passado não significa conhecê-lo ‘como ele de fato foi’” (1985, p. 224). Ele não acredita em um historiador neutro que apresentará um passado exato. Para Benjamin, isto seria dar continuidade ao triunfo das classes dominantes. Assim, a tarefa do historiador seria “arrancar

a tradição ao conformismo, que quer apoderar-se dela” (1985, p. 224). O historiador precisaria deliberadamente escrever contra a tradição.

A relação entre passado e presente, segundo Benjamin, começa a ser explicada em sua Tese XIV. Segundo o teórico alemão, “a História é objeto de uma construção cujo lugar não é o tempo homogêneo e vazio, mas um tempo saturado de ‘agoras’” (1985, p. 229). A História, por ser construída no presente, possui o ponto de vista e a perspectiva deste presente. Além disto, como aponta Löwy, o historiador deveria fugir do contínuo da História causal, “salvar a herança dos oprimidos e nela se inspirar para interromper a catástrofe presente” (2005, p. 120). A relação entre passado e presente em Benjamin não é a mesma que a positivista de, ao analisar as causas e consequências dos fatos, entender o presente e prever o futuro. Para Benjamin, a História não é neutra e deveria ser engajada em retomar a causa dos oprimidos e suas Histórias. Somente assim, o presente poderia ser salvo.

Em sua Tese XV, o teórico fala sobre esta quebra do contínuo da História e argumenta que isto é responsabilidade das classes revolucionárias. Segundo explica Benjamin, “a consciência de fazer explodir o continuum da História é própria às classes revolucionárias no momento da ação” (1985, p. 230). Estas classes devem promover esta quebra, uma quebra com a tradição e com a História dos vencedores. Como aponta Löwy, “somente a ação revolucionária pode interromper -por um tempo- o cortejo triunfal dos vencedores” (2005, p. 123). A revolução, além de mudar a situação e repensar a História, também é, normalmente, acompanhada de uma mudança no contínuo ou no calendário que o marca. Na afirmação de Benjamin, “a grande revolução introduziu um novo calendário” (1985, p. 54). Este novo calendário, esta nova contagem, marca um novo início e uma revolução no contínuo do tempo histórico.

Voltando à Tese XVII, Benjamin desenvolve a relação do passado e o presente no escrever da História. Ao invés de escrever uma série causal de acontecimentos gerais, o

materialista histórico deveria pensar em um momento passado e relacioná-lo ao presente. Esse ato faria essa relação se cristalizar, “enquanto mônada” (1985, p. 231). Segundo Löwy, “a rememoração tem por tarefa [...] a construção de constelações que ligam o presente e o passado” (2005, p. 131). Estas constelações, ou “mônadas”, são pequenas relações entre passado e presente com um potencial revolucionário, ou seja, podem mudar o fluxo da História e apresentar novas perspectivas.

Essa “mônada” de relações entre passado e presente mostraria, ao materialista histórico, um momento no qual, segundo Benjamin, no Apêndice A às Teses, “ele capta a configuração em que sua própria época entrou em contato com uma época anterior” (1985, p. 232). Uma concepção de História na qual o presente é repleto de “estilhaços do messiânico” (1985, p. 232), que têm o potencial de implodir o fluxo da História e acabar com o cortejo dos dominantes.

Assim como a maioria de seus trabalhos, as *Teses Sobre o Conceito de História* de Benjamin apresentam concepções revolucionárias e críticas à tradição praticada na época em que foram produzidas. Neste caso, a maior crítica é aos praticantes do historicismo positivista europeu cujas ideias ainda são difundidas hoje nos estudos de História. Benjamin descreditava na concepção de progresso natural, contínuo e infinito e engajava-se na escrita de uma História que questionasse a tradição e subvertesse as glórias das classes dominantes. Muito provavelmente, devido à sua condição de minoria perseguida em uma época trágica, Benjamin desenvolveu um conceito inédito de uma História levando em conta as vozes minoritárias e esquecidas.

Embora a concepção de História de Benjamin não esteja ligada ao período pós-moderno, podemos notar uma grande influência dos escritos de Benjamin na prática literária pós-moderna e na concepção histórica do pós-modernismo. Muitas diferenças existem; no entanto, algumas semelhanças podem ser notadas.

### 1.3. Concepção Pós-Moderna da História

#### 1.3.1. História na Pós-Modernidade

Fredric Jameson aponta um enfraquecimento da historicidade na Pós-Modernidade. Estas críticas de Jameson fizeram a teórica Linda Hutcheon, em seu livro *A Poética do Pós-Modernismo*, classificá-lo como um “adversário do pós-modernismo” (1991, p. 19), e Steven Connor, em *Cultura Pós Moderna* (1992), também criticou os argumentos principais do teórico.

Em sua obra *Pós-Modernismo: a Lógica Cultural do Capitalismo Tardio* (1997), Jameson descreve a sociedade do momento pós-moderno como a “sociedade de consumo, sociedade das mídias, sociedade da informação, sociedade eletrônica ou *high-tech* e similares” (2002, p. 29). A partir dos conceitos de Ernest Mandel, Jameson aponta que estamos no terceiro estágio do capitalismo e a “nova formação social em questão não mais obedece às leis do capitalismo clássico, a saber, o primado da produção industrial e a onipresença da luta de classes” (2002, p. 29). Ela é economicamente diferente de seus estágios anteriores.

Para o teórico, este terceiro estágio do capitalismo tem seu desenvolvimento ligado aos desenvolvimentos tecnológicos do pós-guerra e, principalmente, ao *boom* econômico americano nos anos 50. A partir do final da Segunda Grande Guerra, o consumismo desenfreado substituiu as privações da guerra, e o desenvolvimento dos programas de televisão que representavam a vida das pequenas cidades suburbanas americanas intensificou-se. Em seu texto “Nostalgia for the Present” (1989), Jameson afirma que as imagens consagradas pelos anos 50 são as “*living-room comedies, single-family homes menaced by The Twilight Zone on the one hand, and gangsters and escaped convicts from the outside world on the other*”<sup>1</sup> (1989, p. 518). Os anos 50 foram marcados por ícones culturais, estilos de roupas, personagens e figuras populares. Para Jameson, o que lembra os anos 50 não são

---

<sup>1</sup> comédias na sala de estar, casas com famílias sozinhas ameaçadas pelo *Twilight Zone* por um lado, e gângsteres e foragidos por outro.



momentos históricos marcantes, “*but rather a list of stereotypes, of ideas of facts and historical realities*”<sup>1</sup> (1989, p. 517).

Os resultados dessa nova ordem econômica refletem-se na produção em massa, no consumismo desenfreado, no avanço tecnológico dos noticiários e as inovações da indústria de telecomunicações. Com isso, as relações com fatos históricos mudaram em consequência dessas novas formas de tecnologia da informação, dos novos telejornais que bombardeiam o mundo com novas imagens a todo momento e notícias que mantêm a população informada, mas provoca um esquecimento coletivo, fazendo as pessoas viverem em um “presente perpétuo”, segundo Jameson.

Walter Benjamin analisou esta tendência teorizando a perda da experiência. A experiência por meio da narrativa é substituída pela informação que se renova a cada momento. Em seu texto “Sobre Alguns Temas em Baudelaire”, Benjamin afirma que “na substituição da antiga forma narrativa pela informação, e da informação pela sensação reflete-se a crescente atrofia da experiência” (1989, p. 107). Ao reproduzir inúmeras informações sem um desenvolvimento narrativo, o leitor passa a não incorporá-las à sua experiência. Conforme novas informações surgem, as antigas desaparecem. Para Benjamin, isto revela o sucesso da mídia, “se fosse intenção da imprensa fazer com que o leitor incorporasse à própria experiência as informações que lhe fornece, não alcançaria seu objetivo. Seu propósito, no entanto, é o oposto, e ela o atinge” (1989, p. 106). Embora estas afirmações tenham sido feitas antes da Segunda Guerra Mundial, podemos notar que este processo se intensificou com o desenvolvimento tecnológico da comunicação em massa.

Considerando as tendências do mercado, da industrialização das obras artísticas e da evolução das tecnologias de informação, poderíamos pensar que a historicidade poderia ser de fato enfraquecida. No entanto, a produção artística desse período nos mostra algo diferente. A

---

<sup>1</sup> uma lista de estereótipos, de idéias sobre fatos e realidades históricas.

produção artística no pós-modernismo resgata a historicidade e a traz para uma discussão que gira em torno da questão de quais são as implicações do próprio ato de representar.

### 1.3.2. O discurso histórico

Hayden White, no capítulo “O Fardo da História” (p. 39-63), do livro *Trópicos do Discurso: Ensaio sobre a Crítica da Cultura* (1994), faz uma análise do desenvolvimento da historiografia e da História durante os séculos XIX e XX e questiona a importância de seu papel na atualidade. O fracasso da historiografia positivista no século XIX levou o mundo moderno, os filósofos da História e os artistas *fin de siècle* a abominarem a disciplina “História”. Esse “ódio” à História começa com Nietzsche que, segundo White, “odiava a história ainda mais do que a religião” (1994, p. 44) e a acusava de levar os homens a um comodismo que impedia qualquer ação social.

Esta hostilidade com a História desenvolveu-se durante grande parte do século XX, nas mãos dos artistas e teóricos modernos. Para White, “na década anterior à Primeira Guerra Mundial, esta hostilidade à consciência histórica e ao historiador teve amplo curso entre os intelectuais de cada país da Europa Ocidental” (1994, p. 47). As duas guerras que se seguiram também não vieram a contribuir nada para melhorar a opinião dos teóricos sobre a História. Muito pelo contrário, a crueldade testemunhada nestes dois conflitos pareceu confirmar a debilidade dos historiadores. Segundo White, a História

pouco fizera no sentido de preparar os homens para o advento da guerra; não lhes ensinara o que deles se esperava durante a guerra; e, quando esta se acabou, os historiadores pareciam incapazes de elevar-se acima das estreitas alianças partidárias e de compreender a guerra de algum modo significativo. (1994, p. 48)

Assim, ao passo que os conceitos positivistas de História penetravam no consciente da civilização ocidental, os filósofos da História e artistas modernos a recusavam e criticavam seus impulsos.

White, então, apresenta o “fardo do historiador” neste novo momento que seria

restabelecer a dignidade dos estudos históricos numa base que os coloque em harmonia com os objetivos e propósitos da comunidade intelectual como um todo, ou seja, transforme os estudos históricos de modo a permitir que o historiador participe positivamente da tarefa de libertar o presente do *fardo da história*. (1994, p. 53)

A forma proposta pelo teórico para essa libertação seria articular a ciência e a arte e compreender que o saber construído pelas duas é provisório e variável. Assim, poderemos levar em consideração diferentes perspectivas sobre um determinado evento e suas diferentes implicações. Desta forma, a História poderá ter um caráter liberador e ter um “efeito verdadeiramente humanizador” (1994, p. 63).

Ao final, White sugere que o historiador conte uma História entre outras, e não estabeleça sua versão como única. A História pode ser contada de pontos de vista diversos, por meio de experiências distintas. Poderíamos, assim, seguir uma linha histórica descontínua que transgrida as tradições, apresentando sempre novos pontos de vista, novas leituras e revisões. White explica que, “precisamos de uma história que nos eduque para a descontinuidade de um modo como nunca se fez antes; pois a descontinuidade, a ruptura e o caos são o nosso destino” (1994, p. 63).

Uma das características importantes desta nova concepção de História apontada por White seria sua consciência sobre os mecanismos linguísticos que estão em jogo no ato de narrativizar os eventos históricos. No capítulo “As Ficções da Representação Factual” (p. 137-151), da mesma obra, White aponta para as semelhanças entre o discurso histórico e o discurso ficcional. Ele mostra que, em certos pontos, estas duas formas de discurso se igualam, lembram e correspondem uma à outra. Ambas precisam da verossimilhança e devem corresponder a um fato extra-textual. Para White, o escritor de ficção e o historiador têm o mesmo objetivo, “ambos desejam oferecer uma imagem verbal da ‘realidade’” (1994, p. 138). Além disto, os dois usam as mesmas formas discursivas e White afirma que “há muitas Histórias que poderiam passar por romance, e muitos romances que poderiam passar por Histórias” (1994, p. 137).

A História não é escrita de forma imparcial, pois baseia-se em arquivos e em relatos de testemunhas. Assim, vemos que os documentos históricos são narrativizados e os historiadores também "preenchem lacunas". O historiador escreve sobre eventos recorrendo às formas de discurso. Ora, ele seleciona os fatos, transformando-os em discurso. Somente conhecemos a História por meio de discursos, que podem ser interpretados e reinterpretados.

A narrativização dos fatos históricos é mais bem abordada por White em sua obra *The Content of the Form: Narrative Discourse and Historical Representation* (1987). No capítulo "The Value of Narrativity in the Representation of Reality" (p. 1 - 25), White afirma que é muito complicado entender os padrões culturais de uma sociedade, suas experiências e conhecimentos, sem que isso seja construído por uma narrativa. Muitos historiadores tentaram contar suas Histórias sem usar forma narrativa – usando, por exemplo, a investigação teórica, a anatomia, ou a síntese – mas estas histórias acabam sendo narrativas da mesma maneira. Como aponta White, "*And their example permits us to distinguish [...] between a discourse that openly adopts a perspective that looks out on the world and reports it and a discourse that feigns to make the world speak itself and speak itself as a story*"<sup>1</sup> (1987, p. 2). Mesmo quando o historiador afirma que sua história não é contada, ou não é construída, ele a apresenta em forma narrativa.

Alguns historiadores abraçam a noção tradicional de que os eventos reais não podem ser contados, eles devem simplesmente existir. Como afirma White, "*Real events should not speak, should not tell themselves*"<sup>2</sup> (1987, p. 3). No entanto, isto acaba sendo uma impossibilidade. Os eventos reais podem apenas ser contados por alguém, eles podem apenas ser organizados e estruturados com uma base narrativa.

---

<sup>1</sup> E o exemplo deles nos permite distinguir [...] entre um discurso que abertamente adota uma perspectiva que olha para o mundo e relata-o e um discurso que finge fazer o mundo falar sobre si e falar sobre si como uma história.

<sup>2</sup> Eventos reais não devem falar, não devem contar sobre si mesmos.

Assim, podemos notar como a narrativa permeia toda História. É impossível ter uma História não estruturada e não construída em forma de narrativa. Embora muitos historiadores tentem fugir desta prática, o máximo que podem fazer é fingir que suas narrativas não são construídas. No entanto, a História não pode simplesmente existir sem a forma discursiva.

Essas formas discursivas, que são tradicionalmente apresentadas como neutras e puramente objetivas, na verdade refletem as estruturas sociais de sua sociedade. No capítulo “Getting Out of History: Jameson’s Redemption of Narrative” (p. 142-168), White aponta para as teorias de Fredric Jameson ao se referir à importância do marxismo no estudo da criação destas narrativas históricas.

Hayden White toma por base o texto de Fredric Jameson “On Interpretation”, do livro *The Political Unconscious: Narrative as a Socially Symbolic Act* (1981), e discute como a História oficial, tal como a conhecemos, é resultado de fatores sociais que podem ser estudados pelo marxismo. Para entender a História de certo período, podemos fazer uma análise de alguns fatores, tais como a história política daquela sociedade, e como esta refletiria na formação social desta determinada comunidade. Consequentemente, podemos entender como a História é um ato simbólico e é trabalhada para representar as realidades daquela comunidade. Nações podem até mudar a maneira de ver sua própria História quando há mudanças na política. Segundo Hayden White,

*It is manifestly affected when, in the process of revolutionary political change, a whole society may decide to rewrite its history, so that events formerly regarded as unimportant are now redescribed as anticipations or prefigurations of the new society to be created by revolutionary action.*<sup>1</sup> (1987, p. 150)

Embora as implicações políticas de uma historiografia marxista estejam além do projeto pós-moderno e da proposição de White, essa análise da História como representação das divisões hierárquicas presentes na sociedade pode ajudar-nos a refletir sobre a noção de

---

<sup>1</sup> É manifestamente artificial quando, no processo de mudança política revolucionária, uma sociedade inteira pode decidir reescrever a própria história, para que eventos antes tomados como não importantes sejam agora redescritos como antecipação ou prefigurações de uma nova sociedade criada por ação revolucionária.

História como algo produzido, construído e não-natural. Para White, “*this throws a specifically historical knowledge open to the charge that it is a construction as much of imagination as of thought and that its authority is no greater than the power of the historian to persuade his readers that his account is true*”<sup>1</sup> (1987, p.147). Dessa maneira, uma narrativa histórica tem prestígio pela capacidade persuasiva de seu autor.

Com isso, podemos pensar sobre como tratamos a História oficial e como talvez devêssemos tratá-la. Dar enorme valor a uma história cujas técnicas persuasivas são mais eficazes e menos prestígio a outra com técnicas persuasivas menos sofisticadas pode constituir-se em um equívoco.

O ato de selecionar quais fatos entram para a História e quais não devem entrar influencia e reflete a construção ideológica da nação. Cada sociedade escolhe e baseia-se em seu passado para definir certos objetivos no futuro. White mostra-nos a importância dada por Jameson a este aspecto: “*Jameson [...] places emphasis on the actions of living human beings in choosing a past as the particular set of possibilities that they will labor to realize or fulfill in their own future*”<sup>2</sup> (1987, p. 151).

Isso sugere que a História tal como a conhecemos e seu discurso são construções da própria sociedade e informam apenas aquilo que seus escritores querem transmitir. Podemos notar como a noção de uma História totalmente neutra é colocada em dúvida. White também problematiza a sociedade que escolhe apenas certos fatos para serem narrados pela História e, dessa forma, ignora outras vozes também presentes em seu meio.

Em seu texto *Literary Theory and Historical Writing* (1999), Hayden White aponta para a necessidade de aliar a teoria literária ao estudo da historiografia. Para tanto, White parte do pressuposto que a História, assim como a obra literária, é escrita por meio dos

---

<sup>1</sup> Isto lança o conhecimento histórico específico à acusação de que é uma construção tanto da imaginação quanto do pensamento e que sua autoridade não é maior que o poder do historiador de persuadir seus leitores que seu relato seja verdadeiro.

<sup>2</sup> Jameson dá ênfase nas ações dos seres humanos vivos ao escolher o passado como um agrupamento específico de possibilidades que eles trabalharão para realizar ou consumir no futuro deles.

mesmos processos da literatura: os narrativos. Segundo White, “[...] *it is because history must be written before it can be read [...] that literary theory has a relevance not only to historiography but also and especially to philosophy of history*”<sup>1</sup> (White, 1999, p. 2). Assim, a filosofia da História, sendo o estudo da relação entre a História registrada e o discurso destes registros, precisaria considerar a presença da narrativa nestes discursos e, desta maneira, utilizar a teoria literária para realizar esta tarefa.

Precisamos, em primeiro lugar, entender que eventos reais tornam-se históricos apenas quando estruturados em forma de discurso. O pensamento humano é constituído pela linguagem e a absorção da realidade só pode ser feita pela transformação desta realidade em discurso. White mostra-nos que, assim como com os eventos, as informações sobre o passado também só podem tornar-se históricas quando transformadas em linguagem. O dialogismo bakhtiniano, as teorias da intertextualidade, os conceitos pós-estruturalistas sobre a natureza da linguagem e do discurso, ao mostrarem os meios pelos quais a linguagem é contaminada e nem um pouco ingênua, reafirmam essa noção de que o conhecimento da realidade, quando transformado em linguagem, não é neutro e, portanto, trata-se apenas de uma interpretação desta realidade. Para White, “*What historical discourse produces are **interpretations** of whatever information about and knowledge of the past the historian commands*”<sup>2</sup> (White, 1999, p. 2). Assim, o discurso histórico não é objetivo, único e absolutamente verdadeiro como poderiam almejar os historiadores.

Os discursos produzidos pela historiografia e pela Literatura são parecidos e possuem a característica comum de criar uma imagem verbal de um mundo. White afirma que, assim como o discurso literário, “*historical discourse is less a matching of an image or a model with*

---

<sup>1</sup> [...] é porque a história deve ser escrita antes que possa ser lida [...] que a teoria literária é relevante não só para a historiografia mas também e especificamente para a filosofia da história.

<sup>2</sup> O que o discurso histórico produz são *interpretações* de qualquer informação sobre e conhecimento do passado comandado pelo historiador.

*some extrinsic reality than a making of a verbal image*”<sup>1</sup> (1999, p. 6). Embora esse discurso histórico baseie-se em eventos reais, sua construção discursiva representa apenas uma interpretação desta realidade e, portanto, emprega a ficção e as técnicas literárias para arquitetar as abordagens sobre o mundo, da mesma forma como a literatura usa estas técnicas para construir seu universo ficcional.

White chama a atenção para todo o conteúdo da linguagem e para a importância desse conteúdo na representação da realidade: *“language is never a set of empty forms waiting to be filled with a factual and conceptual content or attached to preexistent referents in the world [...]”*<sup>2</sup> (1999, p. 5). Segundo White, a linguagem está repleta de sentidos e conteúdos mesmo antes de ser usada. Portanto, torna-se impossível a dissociação entre a língua e a História. A verdade histórica não existe fora da linguagem, esperando apenas para ser contada, ela é construída e moldada pela linguagem e pelos processos literários. Explica White, *“This is because stories are not lived; there is no such thing as a real story. Stories are told or written, not found”*<sup>3</sup> (1999, p. 9). Assim, para estruturar os eventos reais em uma linearidade lógica, o historiador faz uso das técnicas literárias.

A este ato de narrativizar os eventos reais em forma discursiva, White dá o nome de “tropologia”, a atribuição de sentido aos acontecimentos. Ele mostra-nos como somente pelo processo da tropologia podemos transformar a realidade desconexa e ilógica em pensamentos racionais constituídos pela linguagem. Segundo White,

*It is only by troping, rather than by logical deduction, that any given set of the kinds of past event we wish to call historical can be (first) **represented** as having the order of a chronicle; (second) **transformed** by emplotment into a story with identifiable*

---

<sup>1</sup> O discurso histórico é menos a combinação de uma imagem ou um modelo com uma realidade extrínseca do que a criação de uma imagem verbal.

<sup>2</sup> A língua nunca é um conjunto de formas vazias esperando serem preenchidas com conteúdo fático e conceitual ou anexadas a referentes pré-existentes no mundo [...].

<sup>3</sup> Isto é porque histórias não são vividas; não existe algo como uma história real. Histórias são contadas ou escritas, não encontradas.



*beginning, middle, and end phases; and (third) constituted as the subject of whatever formal arguments may be adduced to establish their “meaning” [...]*<sup>1</sup>. (1999, p. 9)

Então, nesse processo, o historiador acrescenta todo seu conhecimento de mundo e todas suas marcas individuais, além dos sentidos já contidos nas palavras e na língua.

O uso da teoria literária para a análise da historiografia mostra-nos como a História não é uma explicação exata e descritiva dos eventos ocorridos, mas sim uma interpretação destes eventos, uma leitura contaminada tanto pelos conhecimentos desse leitor como pelo próprio conteúdo da linguagem usada. Hayden White afirma que,

*It is this fact that authorizes us to classify historical discourse primarily as interpretation, rather than as explanation or description, and above all as a kind of writing that, instead of pacifying our will to know, stimulates us to ever more research, ever more discourse, ever more writing.*<sup>2</sup> (1999, p. 7)

E esse exercício de considerar a História uma interpretação, assumir que possa haver outras interpretações desse passado e abri-lo para estas novas leituras é fator importante para a literatura pós-moderna que se baseia em fatos históricos.

Apesar de aceitar que a História é uma construção linguística, White também apresenta argumentos contra algumas posturas sobre o discurso histórico que afirmam não existir uma História, apenas construções verbais. White explica que, para alguns,

*these objects [history] are not found in the real world (even if this real world is a past one) but are, rather, constructions of language, spectral and unreal objects, poetically or rhetorically invented and having their existence only in books.*<sup>3</sup> (1999, p. 15).

---

<sup>1</sup> Somente pelo processo de tropologia, ao invés de dedução lógica, que qualquer configuração dos tipos de eventos passados que queremos chamar de históricos pode ser (primeiro) *representada* como tendo a ordem de uma crônica; (segundo) *transformada* por narrativização em uma história com começo, meio e fim definidos; e (terceiro) *constituída* como sujeito de qualquer argumento formal que possa ser usado como exemplo para estabelecer seu ‘significado’ [...].

<sup>2</sup> É este fato que nos permite classificar o discurso histórico principalmente como interpretação, ao invés de explicação ou descrição, e acima de tudo como um tipo de escrita que, ao invés de acalmar nossa vontade de saber, estimula-nos a mais pesquisas, a mais discursos, a mais escrita.

<sup>3</sup> Esses objetos [história] não são encontrados no mundo real (mesmo que este mundo real seja um passado), mas, ao contrário, construções linguísticas, objetos espectrais e irrealis, inventados poética ou retoricamente e com sua existência somente nos livros.

White discorda dessa perspectiva ao explicar que os eventos históricos existem (ou existiram), no entanto a única forma que podemos chegar até eles é por meio da linguagem.

Para White, a tropologia

*does not deny the existence of extradiscursive entities or our capacity to refer to and represent them in speech. It does not suggest that everything is language, speech, discourse, or text, only that linguistic referentiality and representation are much more complicated matters.*<sup>1</sup> (1999, p.17)

Finalmente, podemos refletir sobre as fronteiras entre o discurso histórico e o discurso literário. As novas teorias da linguagem não visam acabar com esta barreira, apenas questioná-la e redefini-la. Precisamos lembrar que os dois tipos de discurso visam recriar uma visão de mundo carregada do background de seu autor e contaminada pela própria língua que usa. No entanto, o discurso histórico baseia-se em realidades extra-textuais. Seja para a literatura ou para a historiografia, o uso da teoria literária no processo de suas análises é imprescindível.

### **1.3.3. A História e a Ficção Pós-Moderna**

Linda Hutcheon, em *A Poética do Pós-Modernismo* (1991), oferece uma análise de pontos relevantes para a discussão da arte pós-moderna. Hutcheon preocupa-se principalmente em mostrar que a arte e a teoria pós-moderna dialogam e criam um campo profícuo para discussão crítica, ao mesmo tempo em que não são ingênuas quanto aos fatores políticos, históricos e sociais. Ao final de sua análise, Hutcheon conclui que a revisão da História no Pós-Modernismo apresenta narrativas destotalizantes.

Neste estágio do capitalismo, notamos que culturas antes silenciadas passam a ser ouvidas. Enquanto o impulso globalizante que pretende padronizar toda a sociedade mundial se expande, ele também traz consigo a força de colocar em contato variadas culturas. Segundo

---

<sup>1</sup> Não nega a existência de entidades extradiscursivas ou nossa capacidade de referir-se a e representá-las em discurso. Ela não sugere que tudo seja linguagem, fala, discurso, ou texto, somente que a referencialidade linguística e a representação são mais complicadas.

Hutcheon, “o centro já não é totalmente válido” (1991, p. 29). As margens passam a receber atenção e reconhecimento e a sociedade percebe que “nossa cultura não é o monolito homogêneo que podemos ter presumido” (1998, p. 29). Esta situação torna-se bastante interessante e ambígua: enquanto o processo homogeneizante do mercado tenta eliminar diferenças, ele acaba por deixar emergir novas forças marginais e múltiplas.

Um motivo importante para o aparecimento destas novas vozes da cultura marginal é a influência das teorias pós-estruturalistas que incentivaram o questionamento do humanismo e do positivismo tradicionais. Para Hutcheon, aquilo que o teórico Jean François Lyotard chama de “metanarrativas” são aqui substituídas pelas narrativas locais e subjetivas. Segundo Hutcheon, “o pós-modernismo se caracteriza exatamente por esse tipo de incredulidade em relação às narrativas-mestras ou metanarrativas” (1991, p. 23). Entretanto, esta incredulidade não significa desconsiderar estas metanarrativas, mas compreender seu caráter relativo e sua subjetividade.

As metanarrativas passam a ser consideradas pontos-de-vista parciais sobre seus objetos de estudos e não verdades absolutas sobre eles. Assim, também a verdade única e teleológica é colocada em xeque, novas verdades plurais surgem sobre os objetos de estudo. Segundo Hutcheon, “[isto] conduz ao reconhecimento não da verdade, mas de verdades—no plural—, verdades que são condicionadas social, ideológica e historicamente” (1991, p. 37). Os discursos da arte, bem como os da ciência, são relativizados e apresentados como produtos de um determinado contexto e tradição cultural. Mesmo nos discursos tidos como objetivos da ciência, podemos observar a presença de subjetividade.

Contudo, este novo cenário com verdades relativizadas apresenta contradições e paradoxos. Para Hutcheon, isto é “exatamente aquilo que caracteriza o pós-modernismo: a contradição e um movimento rumo à antitotalização” (1991, p. 66). Esta antitotalização é um processo ambíguo e paradoxal que está no centro da prática pós-moderna. Ao reconhecer a

multiplicidade e as novas vozes emergentes, perdemos a estrutura de um discurso unificado e fechado (de uma metanarrativa). No entanto, para que estas novas vozes possam tornar-se ouvidas, elas precisam narrativizar suas histórias e, assim, totalizá-las. Ao construir uma narrativa dos movimentos minoritários, outras vozes são deixadas de fora e silenciadas. O pós-moderno trabalha neste campo de antitotalização contraditória e paradoxal.

A literatura pós-moderna traz à baila essas culturas antes silenciadas. A ficção baseada em eventos históricos aborda também a visão dos perdedores e não só a dos ganhadores, e propõe um repensar da História oficial e a aceitação de outras culturas e de certas visões antes ignoradas. Steven Connor, em seu texto “Pós-modernismo e Literatura” (1992, p. 87-108), observa que essa ficção contemporânea está “modestamente engajada em viver o mundo [...] tornando seu relacionamento com [este] mundo uma coisa dinâmica, cinética e recíproca” (Connor, 1992, p. 104).

Já para Linda Hutcheon (1991), no capítulo “Metaficção historiográfica: ‘o passatempo do tempo passado’” (p. 141-162), o pós-modernismo romperia com a visão de uma História unificada e, ao revisitar o passado ouvindo as diferentes vozes presentes na sociedade plural, esta literatura conseguiria “revelá-lo [o passado] ao presente, impedi-lo de ser conclusivo e teleológico” (1991, p. 147). Portanto, a literatura desse momento contemporâneo possui a capacidade de deixar a História aberta para novas interpretações e releituras.

Ainda nesse capítulo, Hutcheon apresenta-nos o conceito de “metaficção historiográfica” e explica como essas obras literárias fazem o uso da ficção para repensar o passado de forma crítica, e colocam em xeque a fronteira entre Literatura e História. Pela teoria de Hayden White, verificamos como o discurso histórico assemelha-se ao ficcional e como a ideia de uma História verdadeira e transparente não existe. Enfim, o Pós-Modernismo reavalia a História oficial, retornando aos arquivos para questioná-los.

A palavra historiográfica revela que esses textos apresentam uma reflexão sobre fatos históricos e os reavaliam. Desta forma, o passado pode ser sempre repensado e revisitado, evitando o esquecimento de certos fatos ou o papel de determinados segmentos na História. O fato de esse passado ficar aberto a novas perspectivas de abordagem também permite interpretá-lo em um novo contexto, usando novas teorias que surgem na contemporaneidade. Isto permite que o autor possa “reescrever o passado em um novo contexto” (1991, p. 118). Ele analisa o passado a partir de sua própria época, e cada época o fará de modo distinto.

Rever a História desta forma, aceitando outras perspectivas, e considerar que a História não é única, implica acatar que outras verdades existem. Assim, podemos ter diversos pontos de vista e várias verdades a respeito de um determinado evento. Linda Hutcheon sugere que no pós-modernismo há verdades no plural, “[as ficções pós-modernas] afirmam abertamente que só existem verdades no plural, e jamais uma só Verdade; e raramente existe a falsidade *per se*, apenas as verdades alheias” (1991, p. 146). O pós-modernismo passa a se preocupar com esta multiplicidade antes desconsiderada. Para Hutcheon, “A preocupação do século XVIII em relação às mentiras e à falsidade passa a ser uma preocupação pós-moderna em relação à multiplicidade e à dispersão da(s) verdade(s), verdade(s) referente(s) à especificidade do local e da cultura” (1991, p. 145).

A fim de reavaliar o passado de forma crítica e múltipla, o escritor de ficção faz uso de elementos fundamentais para apresentar a(s) suas(s) versão(ões) da História. Os arquivos históricos eram considerados verdadeiros. Entretanto, a ficção pós-moderna retoma aos arquivos para repensá-los, pois estes arquivos também passam a ser considerados discursos. Portanto, o escritor de ficção usa-os em sua narrativa, incorporando-os e acrescentando a eles elementos de ficção que conectam a obra toda. Como o historiador, o escritor de ficção também preenche as lacunas deixadas pelos arquivos e apresenta interpretações sobre eles. Segundo Hutcheon, “a metaficção historiográfica se aproveita das verdades e das mentiras do

registro histórico” (1991, p. 152). Algumas leituras desses arquivos feitas anteriormente agora são subvertidas, e outras antes ignoradas são apresentadas.

Nos textos de metaficção historiográfica é recorrente o uso da memória das personagens para recontar os fatos. Isto mostra a História da forma como pareceu ter acontecido, como uma personagem, com todo seu conhecimento de mundo, interpretou aquele fato e o registrou. Desta forma, a metaficção historiográfica problematiza os arquivos históricos: toda a História não seria apenas registro da memória do historiador de como um evento pareceu ter acontecido? E até que ponto a “verdade” histórica pode ser confiada como registro fiel da realidade? Para Linda Hutcheon, “o pós-modernismo estabelece, diferencia e depois dispersa as vozes (e os corpos) narrativas estáveis que utilizam a memória para tentar dar sentido ao passado” (1991, p. 156). Isto mostra-nos que, realmente, o problema do historiador é selecionar apenas alguns eventos que serão transformados em fatos. Neste processo, ele pode privilegiar as classes mais favorecidas e contar apenas a História dos poderosos, dependendo do seu *background*. O Pós-Modernismo rompe com essa noção de verdade única.

Como os indivíduos influentes são os que comandam as atividades da sociedade, a de escrever a História também é controlada e manipulada pela classe dominante. Desta forma, a História registrada e consagrada será apenas a dos vitoriosos e não a dos perdedores. A metaficção historiográfica faz a seguinte pergunta: “*de quem é a história que sobrevive*” (1991, p. 159) ou melhor, “*de quem é a verdade que se conta?*” (1991, p. 162). Precisamos refletir sobre isto para poder abordar nossa História sob outras perspectivas, com outras interpretações.

#### 1.3.4. História no Cinema

Assim como nas obras de metaficção historiográfica a História oficial é reescrita e reavaliada, o mesmo ocorre no cinema contemporâneo que, ao tratar de personagens e momentos históricos em sua narrativa, permite que seu espectador tenha acesso a um determinado fato por outras perspectivas. Segundo Robert Burgoyne em *A Nação do Filme* (2002), “é o reescrever cinematográfico da História que está tomando forma atualmente, que representa uma tentativa especialmente conspícua de rearticular as narrativas culturais que definem a nação norte-americana” (2002, p. 12). Na medida em que a identidade nacional americana passou por grandes mudanças no final do século XX — nos anos 60, com as efervescentes manifestações pelos direitos humanos e pela retirada das tropas no Vietnã —, o cinema americano passou a representar novas formas de interpretar a História, abrindo os fatos para novas leituras.

No entanto, o uso do cinema na construção da História não tem tido sempre uma boa recepção. Para Burgoyne, “a influência do cinema na consciência histórica e no entendimento atual da História tem sido muitas vezes descrita como enfraquecedora” (2002, p. 15). Contudo, segundo o teórico, a crescente demanda pela produção desses filmes e seriados mostra o “papel preeminente que os filmes assumiram na reinterpretação do passado para a sociedade contemporânea” (2002, p. 15). O cinema de Hollywood firmou-se como um grande apropriador e disseminador das narrativas históricas justamente pela popularidade destes filmes entre o público.

A questão do uso da ficção para repensar a História é, para Burgoyne, um dos motivos da preocupação das relações entre cinema e História. Segundo o autor, “A erosão da fronteira presumível entre discursos fatuais e ficcionais tem sido objeto de comentários muito angustiados” (2002, p. 17). Assim como na literatura as fronteiras entre História e ficção são colocadas em xeque, no cinema o mesmo processo ocorre. Ao assumir que os textos

históricos não são a fiel representação, mas uma interpretação subjetiva desta realidade, podemos aceitar que a ficção do cinema, assim como da literatura, pode exercer o papel de recontar estas Histórias e investigar suas particularidades. Afirma, ainda, Burgoyne, “a licença dramática e um forte ponto de vista são essenciais para que esses filmes funcionem como arte, ou adquiram uma fração do poder social inerente à função do contador de Histórias, tanto ficcionais quanto históricas” (2002, p.17).

Podemos, assim, concluir que os conceitos tradicionais de História foram repensados no final do século XX e que novas formas de representação surgiram. Dessa maneira, os eventos históricos passam a ser reavaliados e abertos a novas perspectivas tanto na literatura, com as obras de metaficção historiográficas, quanto no cinema, com os filmes e seriados que passam a incorporar temas históricos para criticá-los ou apresentar outras perspectivas. A Guerra do Vietnã, um episódio tão controverso e marcante para a sociedade americana, é um exemplo de como a literatura e o cinema possuem um papel conspícuo em proporcionar estas releituras.



## 2. Contexto histórico

### 2.1. A Guerra do Vietnã (1954 - 1975)

De forma intensa, do começo dos anos 60 a meados dos anos 70, os Estados Unidos envolveram-se em um conflito armado na Indochina com o objetivo de ajudar o Vietnã do Sul a vencer uma guerra civil contra o Vietnã do Norte e impedir que o país se tornasse comunista. Enquanto soldados voltavam para casa mortos ou com horríveis sequelas, outros eram alistados e enviados ao Vietnã sem o mínimo direito de contestar. O *draft*, alistamento obrigatório, forçou muitos jovens a fugir do país ou a tomar parte em uma guerra da qual discordavam. Direitos civis, tão caros aos americanos, foram colocados em risco e a sociedade reagiu. Nesta época, floresceram os movimentos estudantis e populares. Os negros, as mulheres e outros grupos historicamente discriminados começaram a lutar por seus ideais, caracterizando um momento de muitas mudanças nos Estados Unidos.

Para Charles Sellers, em *Uma Reavaliação da História dos Estados Unidos*, “o Vietnã tornou-se logo o cenário da mais demorada (1950 - 1975) e impopular guerra da história da nação” (1990, p. 402). Enquanto soldados americanos sofriam para encontrar o inimigo na selva que desconheciam totalmente e que muitas vezes estava infiltrado na população civil, os protestos em casa abalavam a popularidade dos políticos e geravam conflitos entre as diferentes camadas da sociedade americana.

#### 2.1.1. Primeira Guerra da Indochina

Em 1945, o líder vietnamita Ho Chi Mihn declarou a independência do Vietnã em uma guerra de Libertação Nacional. A declaração de independência vietnamita, redigida por Ho Chi Mihn, baseava-se amplamente na declaração de independência americana de 1776 e na declaração da revolução francesa de 1791 e começava citando-as. No entanto, a posição de ambos França e os Estados Unidos era contra o texto dessa declaração. Para a França, isto significaria uma colônia perdida; para os Estados Unidos, um país voltado para o comunismo.

Por quase uma década os Estados Unidos apoiaram financeiramente a França neste combate militar que ficou conhecido como a Primeira Guerra da Indochina. Embora o apoio americano fosse grande, os Vietnamitas conseguiram expulsar seus colonizadores em 1954.

A partir disso, o país ficou dividido no 17º paralelo entre duas regiões com características econômicas, políticas e religiosas diferentes. Enquanto a parte norte do país tendia ao comunismo, liderada por Ho Chi Mihn e com maioria da população budista, a parte sul desenvolvia-se no capitalismo, liderada por Ngo Dinh Diem e com maioria da população católica. As tensões entre esses perfis diferentes da organização vietnamita levaram aquele país a uma guerra civil.

Os Estados Unidos, preocupados com a expansão comunista e sob as pressões da Guerra Fria, passaram a acompanhar o processo de independência vietnamita, enviando assessores ao sudeste asiático. Os americanos preocupavam-se com a suposta teoria dos dominós que previa que, assim como em uma fila de dominós, quando um país asiático se transformasse em comunista, outros seguiriam até uma tomada mundial do comunismo.

Já em 1960, como nos mostra Robert Divine, em *América: Passado e Presente* (1991), “o governo comunista do Vietnã do Norte, dirigido pelo venerável Ho Chi Mihn, começou a dirigir os esforços dos rebeldes vietcongues para o Sul” (1991, p. 655). Em resposta a essas investidas, e à morte de alguns assessores americanos, o então presidente John F. Kennedy iniciou uma movimentação militar no Vietnã do Sul para ajudar a ditadura de Ngo Dihn Diem e impedir o desenvolvimento político da oposição socialista. Como salienta Charles Sellers, “Em seguida à vitória de Ho sobre os franceses, a ajuda econômica e militar norte-americana passou à ditadura anticomunista, mas cada vez mais repressiva de Ngo Dinh Diem em Saigon” (1990, p. 402-3).

### 2.1.2. A Queda de Diem

A administração de Ngo Dinh Diem, em seus oito anos de poder (1955-1963), teve muitas dificuldades em negociar as tensões na parte sul do país. Para Stanley Karnow, em sua obra, *Vietnam: A History* (1983), “[*Ngo Dinh Diem*] could not deal with either the mounting Communist threat to his regime or the opposition of South Vietnam’s turbulent factions alienated by his autocracy”<sup>1</sup> (1983, p. 277). O principal problema de seu governo era como lidava com a população budista, maioria no país. Ao consolidar o governo sul-vietnamita em 1954, Diem, que era de família católica, empregou os líderes da igreja em cargos importantes em seu governo e passou a utilizar esta posição de poder para reprimir a população budista. Em 1963, o governo de Diem privilegiava a população católica, condenava budistas injustamente, impedia a construção de novos templos e cancelava protestos e aglomerações budistas. Em maio daquele ano, um grupo foi impedido de hastear a bandeira budista na cidade de Hué. Assim começou o caos. As manifestações budistas aumentaram e chegaram a níveis insuportáveis.

No dia 11 de junho de 1963, em Saigon, um jovem monge praticou a autoimolação levando a luta budista aos maiores jornais do mundo. O correspondente americano Malcolm Browne relata o ato em seu artigo “*He Was Sitting in the Center of a Column of Flame*”, publicado em 1965 no periódico *The New Face of War*. Como afirma,

*The monks stepped back, leaving the gasoline can next to the seated man. From about twenty feet away, I could see Quang Duc move his hands slightly in his lap striking a match. In a flash, he was sitting in the center of a column of flame, which engulfed his entire body. A wail of horror rose from the monks and nuns, many of whom prostrated themselves in the direction of the flames.*<sup>2</sup> (1998, p. 83)

---

<sup>1</sup> [Nho Dinh Diem] não conseguiu lidar com eficiência com a crescente ameaça comunista ao seu regime e nem com a oposição das turbulentas facções sul-vietnamitas alienadas por sua autocracia.

<sup>2</sup> Os monges se afastaram, deixando a lata de gasolina próxima ao homem sentado. A seis metros de distância consegui ver as mãos de Quang Duc se movendo ligeiramente em seu colo, acendendo um fósforo. Em um instante, ele estava sentado no centro de uma coluna de chamas, que tomou seu corpo inteiro. Um grito de horror partiu dos monges e freiras, muitos dos quais se prostraram em direção às chamas.

A notícia desse ato logo foi divulgada para os principais jornais do mundo e logo ficou evidente que Diem não conseguia conter a oposição budista.

Os protestos no Vietnã do Sul e os abusos de poder exercidos por Diem levaram a um golpe de estado que terminou com o assassinato do ditador e o restabelecimento de um governo sul-vietnamita engajado em lutar contra os Vietcongues e unificar o país. Segundo Karnow, o golpe de estado foi resultado direto da inabilidade de Diem em conter a oposição e foi autorizado pelo governo americano. Como ele afirma, “*Kennedy deferred to Henry Cabot Lodge, the U. S. ambassador in Saigon, who encouraged Diem’s senior officers to stage the coup d’état*”<sup>1</sup> (1983, p. 277). O golpe militar permitiu que, em parceria com a nova administração do Vietnã do Sul, os Estados Unidos passassem a tomar uma parte ativa na Guerra do Vietnã.

### **2.1.3. O estopim da guerra**

Após o assassinato do Presidente Kennedy em novembro de 1963, o novo presidente, Lyndon Baines Johnson, determinou que o envolvimento americano neste conflito devesse ser aumentado, conforme aponta Divine, “Em julho [de 1965], o presidente permitiu um aumento gradual dos bombardeios no Vietnã do Norte e autorizou os comandantes das forças terrestres a realizar operações de combate no Sul” (1991, p. 670). A partir daí, o que se sucedeu foi uma escalada do número de tropas americanas em território vietnamita. O historiador americano Howard Zinn, em seu livro *A People’s History of the United States* (2001), explica que “*during 1965, over 200,000 American soldiers were sent to South Vietnam, and in 1966, 200,000 more. By early 1968, there were more than 500,000 American troops there, and the*

---

<sup>1</sup> Kennedy delegou a Henry Cabot Lodge, o embaixador americano em Saigon, que incentivou os oficiais de Diem a armar o Golpe de Estado.

*U.S. Air Force was dropping bombs at a rate unequalled in history*”<sup>1</sup> (2001, p. 477). Foi a partir deste período que o número de mortes chegou ao auge; tanto para as tropas americanas, quanto vietnamitas.

O estopim para o envolvimento americano no Vietnã foi o polêmico incidente no Golfo de Tonkin, em agosto de 1964. Segundo as fontes do governo americano, um destróier americano teria sido atacado em águas internacionais por torpedos norte vietnamitas. A partir deste incidente, como nos mostra Charles Sellers em *Uma Reavaliação da História dos Estados Unidos* (1990),

Ordenando ação retaliatória contra bases de torpedeiros inimigos, o governo solicitou e conseguiu do Congresso (que nada sabia dos ataques aéreos norte-americanos contra o Norte) uma autorização abrangente para empreender quaisquer futuras ações militares que fossem necessárias para repelir ataques às forças norte-americanas (1990, p.406).

Com essa autorização do Congresso, Lyndon Johnson e seus principais assessores — os Secretários de Estado Dean Rusk e de Defesa Robert McNamara e o Conselheiro de Segurança Nacional McGeorge Bundy — puderam elevar gradualmente o envolvimento americano na guerra.

O historiador Howard Zinn, no entanto, acredita que o suposto ataque vietnamita ao destróier não passou de uma farsa: “*It later turned out that the Gulf of Tonkin episode was a fake, that the highest American officials had lied to the public—just as they had in the invasion of Cuba under Kennedy*”<sup>2</sup> (2001, p. 476). A resolução utilizada pelos oficiais americanos para conseguir uma aprovação do congresso já estava pronta meses antes dos ataques. Segundo Karnow, “*the resolution was ready by the beginning of June—and so were*

---

<sup>1</sup> Durante 1965, mais de 200 mil soldados americanos foram enviados ao Vietnã do Sul, e em 1966, 200 mil mais. No começo de 1968, havia mais de 500 mil soldados americanos no país, e a Força Aérea dos Estados Unidos lançava bombas com uma frequência jamais vista na história.

<sup>2</sup> Depois ficou muito claro que o episódio no Golfo de Tonkin foi uma farsa, que os mais altos oficiais americanos haviam mentido para o público — assim como haviam feito na invasão de Cuba sob Kennedy.

*the administration's top civilian and military officials*"<sup>1</sup> (1983, p. 362). O “cheque em branco” dado pela resolução aos oficiais americanos permitiu que os principais arquitetos da Guerra do Vietnã pudessem enviar mais tropas para aquele país.

#### 2.1.4. Escalando a Guerra

Sob o comando do general William Westmoreland, os Estados Unidos iniciaram uma série de manobras militares para encontrar os comunistas no sul e destruí-los. Como descreve Karnow, “*he planned to launch a series of ‘search-and-destroy’ operations in which the American forces, with their vastly superior mobility and firepower, would relentlessly grind down the enemy*”<sup>2</sup> (1983, p. 435). O objetivo dessas missões era também iniciar uma guerra de exaustão para cansar o potencial físico do inimigo. Além de tentar destruir os Vietcongues, outra estratégia adotada pelos americanos foi a de *counterinsurgency* que visava conquistar a confiança do povo vietnamita do Sul para lutar junto com os Estados Unidos contra os inimigos do Norte. Como descreve a *The Encyclopedia of the Vietnam War* (2000), editada por Spencer C. Tucker, “*here the goal was not so much to defeat the enemy armed forces as to win the allegiance of the people and inspire them to defeat themselves*”<sup>3</sup> (2000, p. 86). Essas estratégias envolviam a distribuição de produtos de higiene pessoal e comidas enlatadas para o povo vietnamita. No entanto, essa estratégia não foi bem empregada e a relação dos soldados americanos precisou ser estabelecida pela força. Sobre isso, Karnow afirma, “*but the new approach was essentially predicated on muscle*”<sup>4</sup> (1983, p. 435). Assim, a situação americana no Vietnã ficou marcada pelas táticas militares de *search-and-destroy* e pela hostilidade na relação entre americanos e vietnamitas.

---

<sup>1</sup> a resolução estava pronta no começo de junho — assim como os mais altos oficiais militares e civis da administração.

<sup>2</sup> ele planejou lançar uma série de operações de “*search-and-destroy*” nas quais as forças americanas, com sua superior mobilidade e poder de fogo, acabariam com o inimigo

<sup>3</sup> aqui o objeto não era tanto derrotar o inimigo, mas sim ganhar a confiança do povo e inspirá-los a derrotar o inimigo sozinhos.

<sup>4</sup> mas a nova abordagem era baseada principalmente em força física

### 2.1.5. A retirada

Embora a escalada militar tivesse dado aos EUA o poder bélico e os homens para ganhar a guerra, a partir de 1968, iniciou-se a decadência da experiência americana no Vietnã e os tratados de paz começaram a ser discutidos. Ao final do mês de janeiro de 1968, durante o feriado do Tet, o exército do Vietnã do Norte efetuou uma ofensiva que atingiu os maiores quartéis americanos no Vietnã. A Ofensiva do Tet, lançada em 31 de janeiro de 1968, não causou um grande impacto em termos de baixas para o exército americano. Contudo, esta ofensiva foi o estopim para a queda da popularidade da guerra nos Estados Unidos e iniciou um processo de manifestações jamais visto.

O âncora do telejornal *CBS News*, Walter Cronkite, visitou o Vietnã logo após a Ofensiva do Tet e registrou seus pensamentos em um editorial chamado “*We Are Mired in Stalemate*” (1968). Como ele afirma,

*To say we are closer to victory today is to believe, in the face of the evidence the optimists who have been wrong in the past. To suggest we are on the edge of defeat is to yield to unreasonable pessimism. To say that we are mired in stalemate seems the only realistic, yet unsatisfactory, conclusion.*<sup>1</sup> (1998, p. 582)

Podemos notar que sua opinião sobre a Guerra não demonstrava nenhuma esperança em uma vitória em curto prazo. Assim também estava grande parte da população americana. Os movimentos estudantis, de líderes religiosos, de veteranos e de outros grupos da sociedade americana tomaram proporções inéditas no protesto contra a presença americana no Vietnã. Para Zinn, “*In the course of that war, there developed in the United States the greatest anti-war movement the nation had ever experienced, a movement that played a critical part in bringing the war to an end*”<sup>2</sup> (2001, p. 478). Segundo Sellers, “a guerra foi criticada mais

---

<sup>1</sup> Dizer hoje que estamos próximos da vitória é acreditar, frente às evidências, nos otimistas que estiveram errados no passado. Sugerir que estamos prestes a ser derrotados é nos render a um pessimismo excessivo. Dizer que estamos em um impasse parece ser a única conclusão realista, por mais insatisfatória que seja.

<sup>2</sup> No curso daquela guerra, desenvolveu-se nos Estados Unidos o maior movimento contra a guerra que a nação havia visto, um movimento que exerceu um papel crucial para levar a guerra ao seu fim.

geral e intensamente do que qualquer outra em que havia se envolvido o país. Os adversários incluíam senadores poderosos, grande parte da imprensa, grandes segmentos do clero liberal e grande número de ardentes e eloquentes jovens” (1990, p. 406).

Além desses protestos em casa, muitos correspondentes de combate enviavam para os principais jornais americanos notícias que evidenciavam as atrocidades da guerra e as dificuldades que os soldados enfrentavam no campo de batalha. Um dos correspondentes, Lee Lescaze, escrevendo para o *Washington Post* em fevereiro de 1968, narra as mortes de civis durante fogo-cruzado em uma cidade no Delta do Mekong. Segundo Lescaze, “*no one is sure how many civilians have been killed. About 200 are known dead, some killed by allied bombing, others by the Vietcong or after being caught in a crossfire*”<sup>1</sup> (1998, p. 572). Relatos como esse começaram a preencher os principais jornais americanos nos anos seguintes.

Essas imagens todas ajudaram a abaixar a popularidade da guerra após 1968. Consequentemente, em março daquele ano, Lyndon Johnson apareceu em rede nacional e anunciou sua retirada da corrida presidencial. O maior motivo desta decisão foi sua extrema impopularidade.

A partir de 1969, com a eleição de Richard Nixon para a presidência dos EUA, os esforços para terminar o conflito iniciaram-se e os americanos começaram o processo de “vietnamização”: deixar o conflito nas mãos dos vietnamitas do sul. Enquanto este processo se instaurava e tropas americanas começavam a retornar para casa, acordos de paz eram negociados em Genebra e Paris. Ao final de 1975, no entanto, o Vietnã do Norte conseguiu dominar o Vietnã do Sul e, após tomar Saigon, renomeou-a “Cidade Ho Chi Mihn” e unificou o país sob o nome de República Socialista Vietnamita.

---

<sup>1</sup> ninguém sabe ao certo quantos civis morreram. Por volta de 200 morreram, alguns por bombardeio dos aliados, outros pelos vietcongues ou pegos em fogo cruzado.



Para Zinn, embora os historiadores afirmem que a paz no Vietnã tenha vindo dos tratados de Genebra, Bruxelas e Paris, a força maior veio dos movimentos populares nas ruas americanas:

*The Vietnam War gave clear evidence that at least for that war (making one wonder about the others) the political leaders were the last to take steps to end the war—‘the people’ were far ahead. The President was always far behind. The Supreme Court silently turned away from cases challenging the Constitutionality of the war. Congress was years behind public opinion*<sup>1</sup>. (2001, p. 498)

Os movimentos populares foram os principais causadores das mudanças neste episódio tão controverso da política externa americana.

## 2.2. Representando a Guerra

Quando tratamos das reavaliações que o pós-modernismo oferece acerca de eventos históricos, torna-se importante questionar *qual* versão e a posição de *quem* está sendo reavaliada. Em outras palavras, qual seria a História oficial de um evento que aparece reinterpretado naquela determinada obra pós-moderna? Normalmente, um evento histórico é retratado em diferentes livros, por vários historiadores e pontos de vista distintos. No caso da Guerra do Vietnã, a situação é ainda mais delicada. Ao mesmo tempo em que o governo americano anunciava oficialmente as decisões tomadas, os jornais militares divulgavam notícias reforçando estas posições; porém, outros jornalistas preocupavam-se em mostrar perspectivas inexploradas sobre o conflito. Os correspondentes de combate enviavam suas histórias que eram publicadas em muitos jornais americanos e mostravam diversos pontos de vista sobre o conflito.

No campo das artes, a situação não foi muito diferente. Segundo Otávio Frias Filho, em seu texto “A Guerra do Vietnã no Cinema Americano”, “um crítico alinhou, já em 1981,

---

<sup>1</sup> A Guerra do Vietnã deixou evidente que, pelo menos para aquela guerra (fazendo-nos pensar sobre as outras), os líderes políticos foram os últimos a agir para acabar a guerra—o ‘povo’ estava muito à frente. O presidente estava sempre muito atrás. A Corte Suprema fugia em silêncio de casos que questionavam a constitucionalidade da guerra. O Congresso estava anos atrás da opinião pública.

75 filmes direta ou indiretamente vinculados à Guerra do Vietnã” (1989, p. 142), e a produção de Hollywood cresceu incrivelmente nas décadas seguintes. Os romances escritos por veteranos atingiram bons números de publicações, ao passo que documentários, mini-séries, edições especiais de revistas e jornais televisivos, e até mesmo videogames começaram a tratar deste tema.

A variedade da forma e de estilo destas produções só igualava-se à heterogeneidade de suas opiniões e posições políticas. Elas variavam desde filmes, como a propaganda militar *The Green Berets* (1968), a documentários realistas como *Hearts and Minds* (1974); do romance britânico *The Quiet American* (1955), de Graham Greene, ao livro de memórias *A Rumor of War* (1977), de Phillip Caputo, ao pós-guerra *In Country* (1985), de Bobbie Ann Mason.

Partindo da afirmação de Susan Jeffords, em seu texto “Fact Fiction and the Spectacle of War”, “*the popularity of Vietnam representation in contemporary American culture—films, novels, personal accounts, collections of observations and experiences, political and social analyses, and so on—cannot be questioned*”<sup>1</sup> (1989, p. 1), verificamos que a Guerra do Vietnã teve representações variadas, e uma característica interessante desse evento é a relação que pode ser traçada entre as obras. Por meio da utilização dos textos produzidos anteriormente, as obras que lidam com esse tema não só mostram um ponto de vista sobre a guerra em si, mas também uma posição sobre sua própria representação. Isto é, muitas das obras sobre a Guerra do Vietnã contêm traços metaficcionalis que reavaliam o conflito e a sua representação.

---

<sup>1</sup> A popularidade da representação do Vietnã na cultura americana contemporânea—filmes, romances, relatos pessoais, coleção de observações e experiências, análises políticas e sociais, e assim por diante—não pode ser questionada.

### 2.2.1. Jornalismo

Contribuindo para essa perspectiva oposta ao governo americano, muitos correspondentes de combate publicavam notícias que explicitavam os horrores da situação e demonstravam suas opiniões ideológicas. O correspondente T. D. Allman, em abril de 1970, escreve para o *The Washinton Post* denunciando os massacres de vietnamitas no Camboja, que foram frequentes durante a guerra. Após descrever um massacre de 150 pessoas em Takeo, Allman afirma, “*It was the third mass killing of ethnic Vietnamese discovered in Cambodia in recent days*”<sup>1</sup> (1998, p. 50). Assim como Allman, outros correspondentes se incumbiram de mostrar à sociedade americana esses massacres.

Em janeiro de 1967, Martha Gellhorn, uma correspondente do *Ladies’ Home Journal*, escreveu um texto chamando a atenção das mulheres americanas para o sofrimento das crianças vietnamitas. Gellhorn inicia seu artigo da seguinte forma, “*We Love our children. We are famous for loving our children*”<sup>2</sup> (1998, p. 287). E então descreve a situação das crianças no hospital vietnamita em My Tho. Como afirma,

*In the grimy wards, only plaster on child legs and arms, bandages on heads and thin bodies were fresh and clean. The children have learned not to move, because moving hurts them more, but their eyes, large and dark, follow you. We have not had to see, in our children’s eyes, this tragic resignation*<sup>3</sup> (1998, p. 287)

Ao terminar seu apelo, Gellhorn denuncia o descaso do governo americano com essas crianças e sugere maiores cuidados para elas.

Embora muitos jornalistas, historiadores e até mesmo veteranos engajados em mostrar sua experiência no conflito tenham explorado esse lado oposto à presença americana no sudeste asiático, alguns jornais estavam preocupados em trabalhar o lado propagandístico da guerra. Os jornais militares como o *Stars and Stripes* e a revista *Leatherneck* preocupavam-se

---

<sup>1</sup> Era a terceira chacina de vietnamitas descoberta no Cambodja recentemente.

<sup>2</sup> Amamos nossas crianças. Somos famosos por amar nossas crianças.

<sup>3</sup> Nas alas sujas, somente o gesso nas pernas e braços das crianças, as ataduras nas cabeças e os corpos magros eram novos e limpos. As crianças aprenderam a não se mover, porque qualquer movimento as machuca ainda mais; no entanto, elas te seguem com olhos grandes e escuros. Não tivemos que ver, nos olhos das nossas próprias crianças, essa renúncia trágica.

em emitir notícias que animassem os soldados e seus familiares. Suas notícias focavam em vitórias americanas em combates, mortes de Vietcongues, relações de amizade entre americanos e civis vietnamitas e heroísmo de seus soldados.

Em um artigo do *Stars and Stripes* de setembro de 1967, chamado *Marines Have Situation in Hand at Da Nang* (1967, p.7), podemos notar como esse jornal militar estava preocupado em mostrar uma situação favorável aos americanos. O artigo foca somente nas façanhas dos soldados no local, “*The utilities section is comprised of various departments which work together in a highly efficient team effort*”<sup>1</sup> (1967, p.7). Por meio de fotos ilustrativas e entrevistas com soldados, o artigo cria uma imagem de paz e organização nessa base militar.

Já em um artigo no mesmo jornal em maio de 1968 com o título de *U.S. Lieutenant Rescues 7 Viet Troops* (1968), somos apresentados ao ato heroico de um soldado que, arriscando sua vida, salvou sete soldados vietnamitas e reforçou a relação de respeito e ordem entre os soldados americanos e os vietnamitas do sul. Como diz o artigo, “*A young American Lieutenant from Ohio as dropped by night into ‘VC Island’ [...] and rescued seven badly wounded South Vietnamese soldiers*”<sup>2</sup> (1968, p. 6). O tenente relata, ao final do artigo, que, embora não fosse sua obrigação, “*there was no one else to go*”<sup>3</sup> (1968, p. 6).

Mostrando o excelente tratamento que os hospitais militares davam aos soldados feridos em combate, o jornal *Pacific Stars and Stripes* publica, em dezembro de 1969, um artigo relatando o caso de um soldado que perdeu as duas pernas e um braço. Segundo o soldado, sua vida foi salva graças a “*the most fantastic processes known to modern science*”<sup>4</sup> (1969, p. 2). O artigo também cita que o atendimento médico recebido pelos soldados durante

---

<sup>1</sup> A seção de serviços é composta de vários departamentos que trabalham juntos em um esforço de equipe altamente eficaz.

<sup>2</sup> Deixado à noite na “Ilha VC”, um jovem tenente americano de Ohio [...] resgatou sete soldados vietnamitas do sul que estavam com ferimentos graves.

<sup>3</sup> Não havia outro para ir.

<sup>4</sup> os procedimentos mais fantásticos da ciência moderna.

a Guerra do Vietnã era melhor que o fornecido durante a Segunda Guerra Mundial ou da Coreia.

Como podemos ver, as representações históricas sobre a guerra são extremamente variadas e heterogêneas. Analisemos agora como este episódio histórico foi recriado em algumas obras literárias e cinematográficas das décadas que a seguiram.

### **2.2.2. As visões de Gore Vidal e Eric Hobsbawn sobre a guerra**

No campo da História, alguns historiadores estavam engajados em denunciar as mentiras do governo americano e explorar uma perspectiva questionadora da presença americana no Vietnã. O escritor Gore Vidal, que é um grande questionador de todo o sistema militar americano e das atitudes do governo pós-Segunda Guerra, tem uma visão menos ingênua principalmente de John Kennedy e de suas políticas. Em seu livro *Sonhando a Guerra* (2002), Vidal argumenta sobre os problemas do governo Kennedy e seu envolvimento no Vietnã. Segundo o escritor, “com a Guerra do Vietnã, não só tomamos o caminho errado como também fizemos a curva direto, enfrentando a guerra mais demorada de nossa história” (2002, p. 101). Além de criticar as decisões tomadas pelo governo de Kennedy, Vidal também ataca a posição do governo americano perante os outros países do mundo: “os dirigentes acreditam de fato agora como acreditavam de fato então: os Estados Unidos são os donos do mundo e aquele que nos desafiar sofrerá um banho de Napalm, ou sofrerá bloqueio, ou será deposto por trás dos panos” (2002, p. 101). Para ele, foi a crença imperialista de que os Estados Unidos deviam dominar o mundo que os levou à maior falha militar e que custou a vida de milhares de americanos.

O historiador britânico Eric Hobsbawn, em seu livro *The Age of Extremes* (1994), também censura as políticas externas dos Estados Unidos durante a investida no Vietnã. Segundo o historiador, ao tomar parte nesta guerra, a sociedade americana ficou dividida e,

sem o apoio de aliados europeus, os americanos acabaram isolando-se do mundo. Para Hobsbawn,

*The Vietnam War demoralized and divided the nation, amid televised scenes of riots and anti-war demonstrations; destroyed an American president; led to a universally predicted defeat and retreat after ten years (1965-75); and, what was even more to the point, demonstrated the isolation of the U.S.A.*<sup>1</sup> (1994, p. 244)

Verificamos que tanto para Vidal quanto para Hobsbawn, essa decisão do governo americano de entrar neste conflito e intensificá-lo ao longo de uma década foi uma escolha errônea que, além de trazer a morte de muitos jovens, também abalou a situação política americana.

### 2.2.3. Literatura

Dentro dessa variedade de obras, podemos citar três que, de formas diferentes, questionam as representações tradicionais deste conflito, sua repercussão na mídia, e os discursos oficiais produzidos pelo exército e governo dos EUA na época. São elas: *Dispatches* (1977), de Michael Herr; *Armies of the Night* (1968), de Norman Mailer; e *The Things They Carried* (1990), de Tim O'Brien. Cada um desses textos, utilizando-se de estratégias narrativas distintas, mostra-nos esse momento histórico por um ponto de vista diferente.

Michael Herr, em *Dispatches* (1977), utiliza-se de suas experiências e dos eventos que testemunhou como correspondente de combate a fim de compor um romance sobre a condição dos soldados americanos naquela situação. Seus procedimentos narrativos e a linguagem utilizada remontam muito ao cotidiano dos soldados e das formas como eles se comunicavam durante o conflito. Já Norman Mailer, em *Armies of the Night* (1968), narra suas experiências em um protesto em frente ao Pentágono, na capital americana, e sua prisão logo em seguida. Essa obra proporciona ao leitor conhecer os movimentos de reivindicação

---

<sup>1</sup> A Guerra do Vietnã desmoralizou e dividiu a nação, por entre cenas televisadas de protestos e demonstrações contra a guerra; destruiu um presidente americano; após dez anos (1965-75), levou-os a uma derrota e recuo universalmente previstos; e, o que ia mais ao ponto, demonstrou o isolamento dos EUA.

dos direitos humanos e de protesto contra a guerra nos anos 60 por meio da perspectiva de um manifestante. Por fim, Tim O'Brien, em *The Things They Carried* (1990), narra sua experiência pessoal no conflito valendo-se de sua memória e de suas histórias. Por meio de sua narrativa, podemos ter acesso às verdades subjetivas da guerra, o dia a dia do soldado em combate, as coisas que eles carregavam durante o serviço militar e as cicatrizes e dores que carregariam após a guerra e pelo resto de suas vidas.

Essas narrativas variam entre o discurso objetivo dos jornais e noticiários e o discurso subjetivo da voz narrativa de seus personagens. Por meio de um narrador em primeira pessoa que utiliza artefatos históricos, como artigos de revistas e entrevistas com soldados, articulados à sua própria memória, eles problematizam o próprio conceito tradicional de história como uma ciência da representação realista.

Em Mailer, isso se evidencia pelo subtítulo da obra, *The History as Novel and the Novel as History*, que coloca em xeque a divisão tradicional entre discurso histórico e discurso ficcional. O narrador de Mailer, ao contrário dos narradores tradicionais dos livros de história, está ciente de que seu relato é individual e parcial. Como ele afirma logo no começo de sua história,

*Still, Mailer had a complex mind of sorts. Like a later generation which was to burn holes in their brain on Speed, he had given his own head the texture of a fine Swiss cheese. [...] Now, however, that he had again an actively working brain only partially hampered by old bouts of drugs.*<sup>1</sup> (1968, p. 5).

O narrador, ao se descrever, avisa seu leitor que sua mente não é muito confiável e que pode ter lapsos devido ao consumo de drogas. Assim, podemos notar como essa obra aceita sua condição não-totalizadora e opta por mostrar aos seus leitores verdades subjetivas, individuais e plurais, e não uma única verdade teleológica.

---

<sup>1</sup> Ainda assim, Mailer tinha uma mente complexa. Como uma geração antiga que havia queimado buracos em seu cérebro com *Speed*, ele também havia deixado sua cabeça como a textura de um queijo Suíço. [...] Agora, no entanto, que ele tinha um cérebro funcionando ativo só parcialmente danificado por antigos surtos de drogas.

O'Brien, em seu conto "How To Tell a True War Story" (1990, p. 67-85), que é parte da narrativa de *The Things They Carried*, utiliza esse questionamento do discurso histórico e ficcional para tentar repensar como um conto de guerra deveria ser escrito. Em uma guerra é muito difícil separar o que aconteceu do que pareceu ter acontecido; portanto, a tarefa de reproduzir um fato exatamente como a realidade torna-se algo impossível. Assim, para O'Brien, somente se pode contar uma história por um determinado ponto de vista. Segundo ele, "*the angles of vision are skewed. [...] then afterward, when you go to tell about it, there's always that surreal seemingness, [...] which in fact represents the hard and exact truth as it seemed*"<sup>1</sup> (1990, p.68). As verdades subjetivas recontadas pelo processo de imaginação e memorização são, para O'Brien, mais válidas do que a verdade final apresentada pelos historiadores.

Herr, assim como O'Brien, questiona as verdades generalizadas, principalmente as dos jornalistas. Em um estilo considerado Novo Jornalismo, Herr reconstrói as narrativas de soldados entrevistados, mas também comenta sobre o processo de construção destas narrativas. Herr afirma que, "*we knew that the uses of most information were flexible, different pieces of ground told different stories to different people*"<sup>2</sup> (1977, p. 3). Sabendo que as verdades são relativas, ele narra as histórias dos soldados, mas também descreve seu encontro com estes indivíduos e as histórias por trás destas histórias. Dessa forma, somos apresentados não só às perspectivas de diferentes personagens, mas também aos seus contextos. Esta visão subjetiva das narrativas presentes na guerra é comum na literatura pós-moderna. As práticas literárias pós-Vietnã refletem este momento de incertezas e reavaliações. Assim ocorre no cinema que, por meios diferentes, também reavalia não só o conflito, mas toda sua representação.

---

<sup>1</sup> Os ângulos de visão ficam embaralhados. [...] então, quando você vai contar sobre o assunto, existe sempre aquela semelhança surreal, [...] que na verdade representa a dura e exata verdade como *pareceu*.

<sup>2</sup> Sabíamos que o uso da maior parte das informações era flexível, diferentes pedaços do chão contavam diferentes histórias para pessoas diferentes.



#### 2.2.4. Cinema

A produção cinematográfica sobre o Vietnã é massiva. Filmes como *The Green Berets* (1968), de Ray Kellogg e John Wayne, *M.A.S.H.* (1969), de Robert Altman, *Hearts and Minds* (1974), de Peter Davis, *Dear America: Letters Home from Vietnam* (1987), de Bill Couturié, *The Deer Hunter* (1978), de Michael Cimino, *Apocalypse Now* (1979), de Francis Ford Coppola, *Platoon* (1986) e *Born on the Fourth of July* (1989), de Oliver Stone, são alguns dos filmes que compõem esse vasto corpo de obras representativas desse evento histórico.

Assim como nas outras representações da guerra, as obras fílmicas que recriam o conflito também apresentam visões diferentes sobre esse momento. Do propagandístico *Green Berets* ao realístico *Dear America*, inúmeros filmes recriam diferentes momentos da guerra, abordam variados personagens e adotam diversas posições ideológicas.

Entre as obras cinematográficas aqui elencadas sobre a Guerra do Vietnã, interessantes mais diretamente *Full Metal Jacket*, de Kubrick, como já apontado nos objetivos deste trabalho. Entretanto, cabe-nos comentar, de forma breve, características a respeito do seriado *Gomer Pyle - USMC*, que foi transmitido na TV americana durante os anos 60, e o filme *The Green Berets* (1968), protagonizado por John Wayne. Essas duas obras são as mais utilizadas e subvertidas pelo texto literário e pelo filme estudados nesta dissertação.

*Gomer Pyle - USMC* (1964 - 1969) é um seriado americano, protagonizado por Jim Nabors, que mostra a vida de um recruta atrapalhado durante o treinamento básico. Neste seriado, vemos um sargento duro, mas que no fundo respeita e ama seus recrutas, treinando um pelotão. O recruta Pyle é extremamente ingênuo, e o sargento Vince Carter não consegue de forma alguma transformá-lo em um soldado brutal. Pyle mantém sua inocência durante a série toda e constrói uma imagem de um soldado ético e bondoso. Já o sargento Carter representa um oficial durão, mas que respeita muito seus recrutas. Ele não os espanca, não os humilha, não realiza nenhuma atividade ilegal ou que prejudique os recrutas. O Sargento

Carter é uma figura paterna e cordial. Assim também são os outros recrutas deste pelotão: cordiais e amigos.

Durante todo o seriado, o Sargento Carter e seu assistente tentam ensinar uma lição ao recruta Pyle, a fim de fazê-lo perder sua ingenuidade e tornar-se um soldado forte. No entanto, as lições aplicadas por eles são testes de ética e lições de moral que fariam Pyle aprender algo. Ao final do seriado, Pyle torna-se um fuzileiro naval americano; contudo, ainda mantém seus princípios éticos, sua ingenuidade e bondade natas.

O mesmo pode ser notado no filme *The Green Berets* (1968), de Ray Kellog e John Wayne. Os soldados que estão no campo de batalha estão sempre bem vestidos, falando um inglês de alto nível e até literário, ajudando os vietnamitas e mantendo padrões éticos aceitáveis pela sociedade americana. Nenhum soldado nesse filme mata sem necessidade; nenhum soldado trivializa a vida; nenhum soldado chora ou entra em pânico ou demonstra falta de coragem. Os Boinas Verdes são de fato os “*fighting soldiers from the sky who are not afraid to die.*”<sup>1</sup>

A narrativa do filme gira em torno de um jornalista pacifista americano que critica a guerra abertamente. Ao ser convidado por um sargento Boina Verde (John Wayne) a conhecer o Vietnã e o campo de batalha, esse jornalista aceita a proposta e viaja para o sudeste asiático. Após conhecer a “realidade” dos soldados americanos no campo de batalha e o trabalho de “salvação” do povo vietnamita, esse jornalista muda drasticamente de opinião e passa a apoiar e defender a investida militar americana.

Os soldados americanos são representados como heróis, fortes e limpos. Os ângulos de câmera colocam-nos em perspectiva imponente e mostra o Vietnã por meio de tomadas panorâmicas e objetivas. A movimentação dos soldados é sempre da esquerda para a direita, da luz para a escuridão, representando a tomada do território escuro e a libertação de um povo

---

<sup>1</sup> Soldados do céu que não têm medo de morrer. [versos da canção *Balad of the Green Beret*, composta pelo Sargento Barry Sadler em 1968, utilizada na abertura do filme]

que vive uma “idade das trevas”. A iluminação é sempre muito clara e a película nítida; nenhuma cena deixa mistérios ou causa estranhamentos no espectador. O figurino ressalta a temática “herói contra vilão”, o bem contra o mal, caracterizando os americanos com roupas não rasgadas e limpas e os inimigos vietnamitas com roupas pretas. Por fim, a escolha de John Wayne como protagonista reforça a qualidade de herói colonizador atribuída ao soldado americano.

John Wayne consagrou-se como um dos maiores atores de Hollywood após atuar em mais de 170 filmes e ser indicado 3 vezes ao Oscar, levando uma estatueta e outras dezenas de prêmios. Entre seus filmes mais famosos, estão aqueles que marcaram o gênero *western*, filmes sobre o expansionismo americano no oeste e a luta contra os nativos, considerados violentos. As temáticas de seus filmes retomam sempre um mesmo estereótipo: heróis americanos, homens fortes, lutando pelos seus ideais e matando seus inimigos. Estes temas refletem também uma posição ideológica sobre o papel da América perante o mundo que se desenvolveu desde a colonização do território americano.

Aqueles que se opunham a essa colonização acabaram massacrados, encurralados e expulsos de suas terras natais. Em seus filmes, John Wayne e seus aliados são os que executam o Destino Manifesto, e são considerados heróis. John Wayne no papel principal em *Green Berets* mostra-nos a preocupação do governo americano em disseminar a ideia de que os soldados eram os heróis a executar o destino americano de propagar a liberdade e a democracia no mundo.

Valendo-se dessa narrativa heroica, reforçada pelo *mise-en-scène* e pela escolha dos atores, assistimos aos soldados fortes e belos caçarem o inimigo vietnamita e dar um passo concreto para a paz. As “verdades”apresentadas são bastante superficiais. Os soldados não apresentam dúvidas nem angústias. A ideologia proposta pelo filme é o apoio à Guerra do Vietnã e a crítica aos manifestantes pacifistas que ganhavam força nos anos de 1967 e 1968.

### 3. *The Short Timers* (1979)

#### 3.1. Gustav Hasford

Durante os anos de 1966 a 1968, Gustav Hasford serviu como fuzileiro naval como um correspondente de combate na Guerra do Vietnã. Escrevendo artigos para as revistas militares *Sea Tiger*, *Pacific Stars & Stripes*, e *Leatherneck*, Hasford participou de missões e patrulhas e conheceu a face mais horrível deste conflito marcante para a sociedade americana.

Após retornar da guerra, Hasford investiu em sua carreira como escritor relatando suas memórias e experiências em seu livro de ficção *The Short-Timers* (1979). Após o sucesso de seu primeiro livro, Hasford trabalhou no roteiro de sua adaptação para o cinema com Stanley Kubrick e Michael Herr, recebendo indicação ao Oscar por este trabalho e escreveu alguns artigos sobre a guerra para jornais e revistas da época.

Pouco antes da nomeação ao prêmio da academia, Hasford foi preso e condenado a seis meses de prisão por não devolver cerca de três mil livros a bibliotecas públicas nos EUA, Inglaterra e Austrália. Após cumprir a pena, Hasford publicou seu segundo romance, *The Phantom Bloop* (1990), uma continuação de sua obra anterior, e também foi diagnosticado com diabetes.

Ao receber a notícia de sua condição, Hasford isolou-se em uma ilha grega onde se concentrou em trabalhar em seu novo último romance, *Gypsy Good Time* (1992). Sem procurar tratamento para o diabetes, frustrado com a situação política de seu país e bebendo quantidades excessivas de álcool, morreu de parada cardíaca no dia 29 de janeiro de 1993, aos 45 anos.

Decepcionado com a situação dos Estados Unidos na Guerra do Vietnã, Hasford passou os 15 anos de sua carreira preocupado em denunciar as mentiras contadas pelo governo americano e em mostrar uma outra verdade sobre a guerra: uma perspectiva diferente da apresentada nos *Green Berets* (1968), estrelando John Wayne, ou em *Rambo: First Blood*

*Part 2* (1985), estrelando Sylvester Stallone. Hasford, em um artigo para o jornal *West Australian*, em março de 1987, declara que “*no one objected that John Wayne never heard a shot fired in anger or that Sylvester Stallone (we’re the same age, Sly) dodged the draft by working in a private girls’ school in Switzerland*”<sup>1</sup> (1987). Podemos notar sua preocupação em desmistificar a imagem criada por Hollywood sobre este conflito.

Além de criticar o cinema de Hollywood, Hasford também teceu críticas fortes aos civis americanos, que se negavam a aceitar os horrores ocorridos no sudeste asiático. Hasford, em um artigo escrito para o *Los Angeles Times* em 1980, celebrando os cinco anos do fim da guerra, assevera: “*our refusal to face our Vietnam experience honestly has meant that the national nightmare of Vietnam continues to poison this country's sense of itself, and that refusal postpones the needed reckoning with our own dark history as well*”<sup>2</sup> (1980). Seu engajamento em mostrar esta outra verdade sobre a guerra e em explorar o lado sombrio do conflito é recorrente em seus textos. Como outros veteranos da Guerra do Vietnã, Hasford era obcecado pelo conflito e por contar suas histórias. Como ele afirma neste mesmo artigo, “*It is difficult for them (civilians) to understand what I mean when I attempt to explain that I cannot forget the war because there's gunpowder in my cereal bowl*”<sup>3</sup> (1980).

No entanto, Hasford ainda possuía certa esperança na arte como forma de explorar estes aspectos e denunciar as verdades que ficaram escondidas. Após assistir ao filme *Platoon* (1987), de Oliver Stone, Hasford escreveu, em seu artigo para o *West Australian*, “*Platoon welcomes you into the world of zero slack and will be the education you never got in school*”<sup>4</sup>

---

<sup>1</sup> “Ninguém contestou que John Wayne nunca ouviu um tiro disparado com raiva ou que Sylvester Stallone (nós temos a mesma idade, Sly) fugiu do alistamento obrigatório trabalhando em uma escola privada de meninas na Suíça”.

<sup>2</sup> Nossa rejeição em encarar nossa experiência no Vietnã com honestidade significa que o pesadelo nacional do Vietnã continua a envenenar a noção que este país tem de si, e essa rejeição também adia o reconhecimento necessário da nossa própria história sombria.

<sup>3</sup> É difícil para eles (civis) entenderem o que eu quero dizer quando tento explicar que não posso esquecer a guerra porque tem pólvora na minha tigela de cereais.

<sup>4</sup> *Platoon* lhe convida para um mundo sem folgas e será a formação que você não teve na escola.

(1987). Ele se entusiasmava com a produção artística de veteranos que visava reavaliar a noção tradicional do conflito. Além de confiar em seus escritos, ele acreditava que a produção de Hollywood poderia de fato trazer grandes mudanças. O autor afirma ainda neste mesmo artigo que, “*now perhaps movies can help us to accept the bitter insufficient truth we have resisted with an ignorance as hard as iron. If the pen is mightier than the sword, perhaps the electric typewriter will prove to be a match for the machine-gun*”<sup>1</sup> (1987). Hasford acreditava em uma luta contra a tradicional visão da História americana. Era necessário expor os horrores da guerra e fazer os civis pensarem mais sobre o projeto imperial americano. Até certo ponto, seu modo de pensar previa outras guerras e tentava convencer o povo americano a pensar sobre suas consequências antes de tomar ação. Em artigo escrito em 1980, Hasford sentenciava:

*Today, I talk to the 19-year-old children who will soon be dead in the Oil Wars (to them Vietnam is some kind of Chinese breakfast food), and their face-value acceptance of what the government has defined as their patriotic duty puts a cold chord of fear and helplessness into my gut*<sup>2</sup>. (1980)

### **3.2. *The Short-Timers* (1979)**

Podemos notar o tom crítico de Hasford e até mesmo de frustração em seu livro *The Short-Timers* (1979), obra que visa mostrar uma abordagem da guerra bem diferente do filme de John Wayne, contrapondo-se, de modo veemente, a uma visão idealista do Vietnã. O título do romance refere-se ao fato de os soldados estarem prestes a retornar para casa, já experientes. A narrativa que temos aqui não é ingênua, mas sim de um narrador que já conhece a guerra. O livro é dividido em três capítulos, *Spirit of the Bayonet* (p. 1 - 33), *Body*

---

<sup>1</sup> Agora talvez os filmes possam nos ajudar a aceitar a verdade amarga e insuficiente que resistimos com uma ignorância tão forte quanto ferro. Se a caneta é mais forte que a espada, talvez a máquina de escrever provará estar à altura da metralhadora.

<sup>2</sup> Hoje falo para as crianças de 19 anos que logo morrerão nas Guerras do Petróleo (para elas, o Vietnã é algum tipo de comida de café-da-manhã chinês), e a aceitação daquilo que o governo definiu como seu dever patriótico coloca um acorde frio de medo e impotência no meu estômago.

*Count* (p. 35 - 140) e *Grunts*<sup>1</sup> (141 - 180), os quais apresentam o treinamento militar, a base de operações americana no Vietnã e o campo de batalha, respectivamente. A insatisfação de Hasford com estes três cenários leva-o a uma forte crítica a vários aspectos da guerra em um tom irônico e, em alguns momentos, paródico.

Durante o primeiro capítulo, temos uma reavaliação da situação dos jovens soldados no treinamento militar. Este relato de Hasford, narrado pela voz do soldado-narrador Private Joker, denuncia as explorações e os abusos que os jovens americanos sofriam durante o treinamento e explora as consequências funestas de um processo que transforma seres humanos em máquinas de matar.

Já no segundo capítulo, Hasford narra as aventuras de Joker nas bases militares americanas e sua relação com outros soldados. Durante as missões como correspondente do jornal militar *Stars and Stripes*, Joker conduz os leitores aos acontecimentos nos ataques da Ofensiva do Tet (1968), na invasão da cidade de Hué, e ao cotidiano dos soldados nas bases militares. Os leitores aprendem sobre as diferenças entre os vários níveis hierárquicos do exército e as rivalidades existentes, são também expostos às mentiras criadas pela mídia militar sobre a posição americana na guerra e passam a repensar a tática do *Wining of Hearts and Minds*<sup>2</sup>, empregada pelo governo americano para convencer os vietnamitas do sul a juntarem-se a eles. Além disto, é neste capítulo que o narrador tece suas críticas à mídia militar, ao filme *The Green Berets* e às ilusões do povo americano sobre o papel político americano perante o mundo.

Por fim, o terceiro e último capítulo do livro explora a situação dos *grunts* e suas missões no campo de batalha. Por entre a selva fechada e cidades destruídas, os leitores acompanham Private Joker e seus colegas de pelotão, a famosa *Lusthog Squad*, em situações

---

<sup>1</sup> *Grunts* é o nome dado aos soldados rasos que já tinham alguma experiência em combate real na selva.

<sup>2</sup> *Wining of Hearts and Minds* (Ganhar o coração e a mente) dos vietnamitas foi uma política externa americana que previa distribuir produtos de higiene pessoal para o povo vietnamita para conseguir apoio civil na luta contra o Vietnã do Norte.

de batalha direta, transformando os soldados de pessoas ingênuas e inexperientes em experientes e cínicos assassinos, que aceitam os horrores da guerra como rotineiros.

Essas três diferentes facetas da Guerra do Vietnã nos são apresentadas pela perspectiva do narrador e personagem principal Private Joker. Por meio de suas piadas e imitações, não só vemos o combate por uma perspectiva subjetiva, mas também somos forçados a repensar algumas das representações da guerra: mais especificamente, a de John Wayne e do jornal militar *Stars and Stripes*. Para desenvolver essas críticas, Joker vale-se da ironia e da paródia que permeiam seu discurso.

### 3.3. Private Joker

Logo na segunda página do romance, o personagem narrador recebe seu apelido *Joker* por fazer piadas sobre o treinamento básico. Esse tom humorístico em seu discurso permeia toda sua narrativa e é sua maior ferramenta para, além de questionar a situação militar no Vietnã, distanciar-se dos outros soldados que aceitam essa situação. Esse humor é construído tanto pela ironia em seus comentários e pela paródia de suas imitações.

#### 3.3.1. Soldado Ironia

As piadas do soldado Joker baseam-se na maior parte em uma posição irônica perante as situações na qual se encontra. Segundo Linda Hutcheon, em sua obra *Irony's Edge* (1995), “[irony] is a mode of intellectual detachment”<sup>1</sup> (p. 14) que, quando utilizado por Joker, permite a ele se distanciar da situação na qual foi colocado. Esse distanciamento pode ser visto como uma forma de sentir-se livre de responsabilidade pelos atos dos americanos naquele país, uma forma de sentir-se fora da situação. Seu companheiro de pelotão, Donlon, acusa Joker por tomar essa posição, “*You Just like to feel superior*”<sup>2</sup> (1979, p. 160) e então conclui, “*You’re here same as us. You’re no better than we are*”<sup>3</sup> (1979, p. 160).

---

<sup>1</sup> [a ironia] é uma forma de desprendimento intelectual.

<sup>2</sup> Você gosta de se sentir superior.

<sup>3</sup> Você está aqui como todos nós. Você não é melhor que nós.



No entanto, como afirma Hutcheon, a ironia também pode “*mock, attack, and ridicule; it can exclude, embarrass and humiliate*”<sup>1</sup> (1995, p. 15). Com isso, podemos interpretar a posição de Joker não somente como um sentimento de superioridade, mas sim como um engajamento crítico. É por meio dessa ironia que Joker leva seus leitores a repensarem as alegações do exército americano sobre a guerra.

Quando está diante do Sargento Gerheim no primeiro capítulo do romance, Joker descreve-o da seguinte forma, “*The senior drill instructor is an obscene little ogre in immaculate khaki*”<sup>2</sup> (1979, p. 4) e então narra suas atitudes, “*during bayonet training Sargent Gerheim dances an aggressive ballet*”<sup>3</sup> (1979, p. 14). Podemos notar como, na descrição de uma personagem que administra abusos físicos aos seus recrutas, Joker utiliza adjetivos, como *immaculate*, e substantivos, como *ballet*, que enobrecem a situação caótica que descrevem. Essa forma de enaltecer um ato cruel como esse é o que em parte cria a ironia desse discurso. Essa ironia, além de denunciar esses abusos, critica a cumplicidade das pessoas e do sistema que permitem essas ocorrências.

### 3.3.2. Soldado Paródia

Uma outra forma de construir essa crítica é o uso do discurso paródico: a reutilização de determinados discursos com o intuito de subvertê-los e criticá-los. Para Linda Hutcheon em *Uma Teoria da Paródia* (1989), “a paródia é [...] repetição com distância crítica, que marca a diferença em vez da semelhança” (1989, p. 17). O uso que Joker faz desse discurso paródico é evidente em suas imitações de John Wayne, o herói de *The Green Berets*. Ao utilizar o discurso de Wayne, a famosa expressão “*pilgrim*”, Joker distancia-se dele questionando subvertendo sua representação da guerra em *The Green Berets*.

---

<sup>1</sup> Zombar, atacar e ridicularizar; ela pode excluir, envergonhar e humilhar.

<sup>2</sup> O instrutor de treinamento é um ogrinho obsceno com cáqui imaculado.

<sup>3</sup> Durante o treinamento de baioneta, o Sargento Gerheim dança um balé agressivo.

Além disso, Hutcheon afirma, “a paródia é um modo de chegar a acordo com os textos desse ‘rico e temível legado do passado’” (1989, p. 15). Ao parodiar, Joker cria uma relação de seu texto com a Guerra do Vietnã e também com as representações dessa guerra. Além da crítica ao discurso de John Wayne, Joker parodia Bob Hope e as notícias dos jornais militares. Imitando Bob Hope, ele conta uma piada, “*So have you heard the one about the Viet Nam veteran who came home and said ‘Look, Mom, no hands!’*”<sup>1</sup> (1979, p. 94). Sua imitação de Hope denuncia a inadequação das tentativas que o exército americano fazia para entreter seus soldados e elevar a moral dos pelotões trazendo comediantes e celebridades para dar shows para as tropas.

Utilizando-se de ironia e paródia, Joker realiza uma crítica dupla: ele explicita fatos que não foram contemplados pela propaganda militar americana e, ao mesmo tempo, subverte aquilo que foi. Essa prática ocorre em diversas situações no romance para arquitetar as críticas às brutalidades militares, aos abusos que os soldados americanos infligiam ao povo vietnamita, às mentiras contadas pelo jornal militar e às transformações sofridas pelos soldados americanos no decorrer da guerra.

### **3.4. *Spirit of the Bayonet*: Uma escola de assassinos**

O primeiro capítulo dessa obra, “*The Spirit of the Bayonet*”<sup>2</sup>, preocupa-se em mostrar como os jovens americanos são transformados em máquinas de matar. Ao explorar os meios utilizados pelo exército para esse fim, os abusos e as violências praticadas, esse capítulo contrapõe-se e subverte o conceito que a sociedade americana tem do acampamento militar como um lugar de treinamento pesado, respeitoso e edificante. Além disso, as passagens mostram verdades mais cruéis que aquelas apresentadas nos filmes e seriados americanos,

---

<sup>1</sup> Vocês já ouviram aquela do veterano do Vietnã que voltou pra casa e disse “Olha, mãe, sem as mãos!”

<sup>2</sup> Espírito da Baioneta

como *Gomer Pyle USMC* e *Green Berets*. Pelos olhos de Joker, somos apresentados à transformação de um caipira inocente, apelidado de Soldado Pyle, em um assassino sem controle que acaba por matar seu instrutor e depois cometer suicídio.

As cenas iniciais são os primeiros dias de treinamento do grupo de futuros fuzileiros navais do pelotão 30-92 na base militar americana Parris Island na Carolina do Sul. Enquanto os recrutas estão em posição de sentido, o brutal sargento Gerheim começa seu discurso explicando os procedimentos do Centro de Recrutas e colocando apelidos em cada um.

Nesse momento, conhecemos algumas das personagens principais da narrativa: os soldados Joker, o narrador cínico; Cowboy, um garoto texano que se torna seu melhor amigo; e Leonard Pratt, um estabonado e ingênuo caipira que, por ser ingênuo como o personagem epônimo da série *Gomer Pyle USMC*, é logo apelidado de recruta Pyle. Também podemos notar que o tratamento recebido pelos recrutas é extremamente abusivo, brutal e violento. Na Parris Island de Joker não há folgas e os recrutas são transformados em máquinas preparadas para matar. O sargento excede nos treinamentos físicos, humilha verbalmente seus recrutas e até espanca-os. O recruta Pyle sofre de modo bastante forte por não realizar as atividades exigidas como devido.

Gerheim exagera nas punições à Pyle e abusa de todas as formas de sua autoridade para transformá-lo em um soldado “competente”. Após inúmeros erros de Pyle, o sargento decide punir seus colegas do pelotão 30-92 por não o motivarem. Os outros recrutas, zangados com as punições, decidem dar a ele a “motivação” necessária. Na primeira noite da sétima semana, com sabonetes enrolados em toalhas, os recrutas surram-no. No dia seguinte, ele não está mais com sua expressão de inocência e pára de cometer erros.

Ao final do capítulo, após a formatura do pelotão, o recruta Pyle, que foi finalmente transformado em uma máquina de matar, perde o controle, assassina o sargento e comete

suicídio. Os outros recrutas, após assistirem à cena, vão dormir como se nada houvesse acontecido e orgulham-se de terem se tornado Fuzileiros Navais Americanos.

### 3.5. O processo de transformação

Esse processo de transformação é promovido pelo Sargento Gerheim por meio de treinamentos físicos exagerados, repetições de discursos militares e disciplina rígida. Os soldados são submetidos a um treinamento extenso no qual precisam passar por exercícios de obstáculos, lutar com *Pugil Sticks* e fazer flexões e abdominais. Além das atividades físicas, uma repetição de frases que louvam as armas e o Corpo de Fuzileiros Navais auxilia a despir os soldados de suas individualidades e promove a “lavagem cerebral”. Todas as atividades são marcadas por muita violência física que disciplina os recrutas. Como narra Joker, “*Sergeant Gerheim steps over our struggling bodies, stomps fingers, kicks ribs with the toe of his boot*”<sup>1</sup> (1979, p. 6).

O sargento instrutor Gerheim começa o processo de transformação avisando os recrutas que eles se tornarão máquinas de matar: “*if you ladies leave my island, if you survive recruit training, you will be a weapon, you will be a minister of death, praying for war. And proud*”<sup>2</sup> (1979, p. 4). No entanto, ele os humilha para que entendam o difícil e longo processo ao qual serão submetidos. Gerheim continua, “*Until that Day you are pukes, you are scumbags, you are the lowest form of life on Earth. You are not even human. You people are nothing but a lot of pieces of amphibian shit*”<sup>3</sup> (1979, p. 4). Em seguida, ele inicia o processo de transformá-los em algo “importante”, isto é, US Marines: “*You got no motivation. [...] I will give you motivation. You have no esprit de corps. I will give you esprit de corps. You*

---

<sup>1</sup> O Sargento Gerheim anda sobre nossos corpos, pisa nos dedos, chuta as costelas com o bico da bota.

<sup>2</sup> Se vocês, mocinhas, deixarem minha ilha, se vocês sobreviverem ao treinamento de recrutas, vocês serão uma arma, vocês serão um ministro da morte rezando por guerra. E orgulhosos.

<sup>3</sup> Até que esse dia chegue, vocês são vômito, vocês são lixo, vocês são a forma de vida mais baixa na Terra. Vocês não são nem humanos. Vocês não são nada senão pequenos pedaços de merda anfíbia.

*have no traditions. I will give you traditions. And I will show you how to live up to them*<sup>1</sup> (1979, p. 5). Neste começo do treinamento, podemos notar que o objetivo do sargento é colocá-los no patamar mais inferior e então ensiná-los a motivação, o espírito de corporação e as tradições do Corpo de Fuzileiros Navais. Em outras palavras, Hasford denuncia como o treinamento visava despir os recrutas de todas suas crenças e idiossincrasias para construir essa máquina de matar.

Mais adiante, Gerheim enfatiza a importância do Corpo de Fuzileiros Navais e a insignificância da vida dos soldados. Para eles, o soldado só é importante para manter o Corpo funcionando. Gerheim adverte, “*Marines die—that’s what we’re here for—but the Marine Corps will live forever, because every Marine is a leader when he has to be—even a private*”<sup>2</sup> (1979, p. 9). Embora cada recruta se torne um líder, a importância da vida dos fuzileiros é irrelevante perante a glória propagada pelo Corpo.

O amor ao rifle é uma das lições vitais que Gerheim ensina aos seus recrutas. Como o soldado Joker afirma no romance,

*Sergeant Gerheim orders us to name our rifles. ‘This is the only pussy you people are going to get. Your days of finger-banging ol’ Mary Jane Rottencrotch through her pretty pink panties are over. You’re married to this piece, this weapon of iron and wood, and you will be faithful.*<sup>3</sup> (1979, p. 13)

Qualquer sentimento que os recrutas poderiam ter era apagado e transformado em uma devoção à guerra e aos Fuzileiros Navais. Seus instintos sexuais são transpostos para seus rifles. Ao decorrer do treinamento, temos muitas evidências desta transformação. O instrutor desenvolve atividades que forçam os recrutas a pensar em seus rifles como objeto de prazer. Vejamos a narração de Joker:

---

<sup>1</sup> Vocês não têm motivação. Eu lhes *darei* motivação. Vocês não têm espírito de corporação. Eu lhes *darei* espírito de corporação. Vocês não têm tradições. Eu lhes *darei* tradições. E ensinarei a honrá-las.

<sup>2</sup> Os fuzileiros navais morrem—é para isso que estamos aqui—mas o Corpo de Fuzileiros Navais viverá para sempre, porque cada fuzileiro é um líder quando precisa ser—até mesmo um soldado raso.

<sup>3</sup> O sargento Gerheim nos ordena dar um nome ao nosso rifle. “Essa é a única boceta que vocês terão. Os dias de masturbar a velha Mary Jane Rottencrotch por sua linda calcinha rosa acabaram. Vocês são casados com esse fuzil, essa arma de ferro e madeira, e vocês serão fiéis.”

*During our sixth week, Sergeant Gerheim order us to double-time around the squad bay with our penises in our left hands and our weapons in our right hands, singing: This is my rifle, this is my gun; one is for fighting and one is for fun. And: I don't want no teenaged queen; all I want is my M-14.*<sup>1</sup> (1979, p. 12)

Outra prática comum no treinamento militar explorado por Hasford era a oração, que toma uma nova forma e passa a louvar o rifle como o todo poderoso. Com suas armas em mãos, deitados nas camas, antes de dormir, os recrutas do pelotão 30-92 rogam,

*This is my rifle. There are many like it but this one is mine. My rifle is my best friend. It is my life. I must master it as I must master my life.*

*My rifle, without me, is useless. I must fire my rifle true. I must shoot straighter than my enemy who is trying to kill me. I must shoot him before he shoots me.*

*I will.*<sup>2</sup> (1979, p. 22)

Como podemos notar nesta oração, todo dia os soldados eram condicionados a acreditar que o rifle era parte inseparável deles. Sem o rifle, os soldados não eram nada. Esta repetição periódica repercute nos recrutas, como Joker afirma, “*On the last Day o four sixth week I wake up and find my rifle in my rack. My rifle is under my blanket, beside me. I don't know how it got there*”<sup>3</sup> (1979, p. 15). Ele começa a demonstrar que o processo de transformação está funcionando e tornando até mesmo este recruta, cínico e crítico do sistema militar, a máquina que o exército requer. Ao final do capítulo, Joker está de fato mudado. Suas fantasias sexuais, que antes eram fortes, tinham acabado: “*But my favorite fantasy has gone stale. Thinking about Vanessa's thighs, her dark nipples, her full lips doesn't give me a hard-on anymore. I guess it must be the saltpeter in our food, like they say*”<sup>4</sup> (1979, p. 27).

---

<sup>1</sup> Durante a sexta semana, o sargento Gerheim nos manda marchar pelo pátio com nossos pênis na mão esquerda e as armas na direita, cantando: *Esse é meu rifle, essa é minha pistola; um é para lutar, e uma para festejar. E: Não quero nenhuma menina adolescente; só quero minha M-14.*

<sup>2</sup> *Este é meu rifle. Existem muitos como ele, mas este é meu. Meu rifle é meu melhor amigo. Ele é minha vida. Devo dominá-lo como domino minha vida. / Meu rifle, sem mim, é inútil. Devo atirar meu rifle com precisão. Devo atirar melhor que meu inimigo que quer me matar. Devo atirar nele antes que ele atire em mim. / Atirarei.*

<sup>3</sup> No último dia da sexta semana, acordo e encontro meu rifle na minha cama. O rifle está embaixo do cobertor, ao meu lado. Não sei como foi parar ali.

<sup>4</sup> Mas minha fantasia favorita perdeu a graça. Ao pensar nas coxas da Vanessa, nos bicos escuros do peito, seus lábios cheios não tenho mais uma ereção. Acho que é o tempero que colocam na comida aqui, como dizem.

Por meio dessas orações e esses elementos religiosos que permeiam a narrativa de Hasford, o romance está, ao mesmo tempo que explorando uma outra faceta do treinamento militar para o Vietnã, repensando a forma como o discurso religioso é utilizado pelo governo americano para corroborar as políticas externas expansionistas. Assim, esses traços religiosos não só questionam os oficiais americanos no Vietnã, mas criticam toda essa crença secular no Destino Manifesto que incentiva a presença militar americana em outros países.

Uma personagem que passa a desenvolver uma relação humana e mais íntima com sua arma é o recruta Pyle. Enquanto os outros recrutas realizam a reza diária, Pyle é o que mais se empolga em louvar seu rifle — Charlene, como ele a chama — em voz alta, “*MY RIFLE IS HUMAN, EVEN AS I, BECAUSE IT IS MY LIFE. THUS I WILL LEARN IT AS A BROTHER. I WILL LEARN ITS ACCESSORIES, ITS SIGHTS, ITS BARREL*”<sup>1</sup> (1979, p. 23). Em voz alta, o recruta Pyle se destaca dos outros fuzileiros enquanto entoava seu amor ao rifle. O rifle e o recruta passam a fazer parte um do outro; suas vidas são inseparáveis. Leonard continua, “*WE WILL BECOME PART OF EACH OTHER. WE WILL... BEFORE GOD I SWEAR THIS CREED. MY RIFLE AND I ARE THE MASTER OF OUR ENEMY. WE ARE THE SAVIORS OF MY LIFE*”<sup>2</sup> (1979, p. 23). Ao final do capítulo, é justamente esta relação íntima desenvolvida entre o recruta Pyle e seu rifle e a violência sofrida por ele que o leva a assassinar seu instrutor e a cometer suicídio. Nesses dois trechos da fala de Pyle, podemos notar um alerta para seu destino. Primeiro, Pyle afirma que “*WILL LEARN IT AS A BROTHER. I WILL LEARN [...] ITS BARREL*”<sup>3</sup> (1979, p. 23) e, ao final do capítulo, a morte de Pyle ocorre por meio da relação entre o recruta e o cano do rifle. No final dessa fala,

---

<sup>1</sup> MEU RIFLE É TÃO HUMANO QUANTO EU POIS É A MINHA VIDA. ASSIM, CONHECEREI-O COMO UM IRMÃO. CONHECEREI SEUS ACESSÓRIOS, SUA MIRA, SEU CANO.

<sup>2</sup> TORNAREMOS PARTE UM DO OUTRO. TORNAREMOS... PERANTE DEUS EU JURO. MEU RIFLE E EU SOMOS MESTRE DE NOSSO INIMIGO. SOMOS OS SALVADORES DA MINHA VIDA.

<sup>3</sup> CONHECEREI-O COMO UM IRMÃO. CONHECEREI [...] SEU CANO.

Pyle afirma que “[ME AND MY RIFLE] ARE THE SAVIORS OF MY LIFE”<sup>1</sup> (1979, p. 23) enquanto, na verdade, eles são o que acaba por tomar sua vida.

Com essa cena, Hasford explora as consequências deste sistema que criava alguns *Section Eights*<sup>2</sup>, recrutas com problemas psicológicos.

### 3.6. Gomer Pyle: Section Eight

O processo de transformação do recruta Leonard em um assassino é o que, nesta primeira parte, constitui o eixo da crítica ao sistema militar. No começo da narrativa, Leonard é apresentado como um caipira inocente e ingênuo que acha tudo no treinamento engraçado e interessante. Logo no segundo parágrafo, o sargento Gerheim apelida-o de Gomer Pyle, em referência ao recruta abobado, ingênuo e atrapalhado do seriado de TV dos anos 60. Assim como o personagem do seriado, este recruta Pyle não parece se alterar com as brutalidades infligidas pelo sargento. Enquanto Gerheim grita e humilha os recrutas, Pyle ri e se diverte. Como observa Joker, “*Leonard Pratt grins*”<sup>3</sup> (1979, p. 4), ou então, “*Leonard chuckles*”<sup>4</sup> (1979, p. 4). Leonard leva tudo na brincadeira e se diverte com as atrocidades do sargento instrutor. Além das risadas, Joker nota a expressão inocente no rosto de Leonard, “*The hillbilly’s face is frozen into a permanent expression of oat-fed innocence*”<sup>5</sup> (1979, p. 5). Assim como no seriado, nada que acontece parece afetar a ingenuidade de Pyle, embora o tratamento recebido neste treinamento seja um pouco diferente. O narrador revela o comportamento até então imutável de Leonard: “*Sergeant Gerheim punches Leonard in the Adam’s apple—hard. The sergeant’s big fist pounds Leonard’s chest. Then his stomach.*

---

<sup>1</sup>[EU E MEU RIFLE] SOMOS OS SALVADORES DA MINHA VIDA.

<sup>2</sup> A Seção Oito refere-se à dispensa militar por falta de estabilidade mental para servir.

<sup>3</sup> Leonard Pratt sorri.

<sup>4</sup> Leonard dá risada.

<sup>5</sup> O rosto do caipira está congelado em uma expressão permanente de inocência.



*Leonard doubles over with pain. 'LOCK THEM HEELS! YOU ARE AT ATTENTION!'*<sup>1</sup> (1979, p. 6). No entanto, Leonard ainda continua achando graça e sorrindo. Então Gerheim continua,

*Sergeant Gerheim backhands Leonard across the face.  
Blood.  
Leonard grins, locks his heels. Leonard's lips are busted, pink and purple, and his mouth is bloody, but Leonard only shrugs and grins as though Gunnery Sergeant Gerheim has just given him a birthday present.*<sup>2</sup> (1979, p. 6-7)

Leonard apanha e continua a sorrir e a demonstrar sua inocência. Assim como o Gomer Pyle da TV, Leonard não passa por uma mudança de comportamento. Joker nota isso, “*For the first four weeks of recruit training Leonard continues to grin, even though he receives more than his share of the beatings*”<sup>3</sup> (1979, p. 7). Embora a brutalidade de Gerheim seja utilizada com Pyle, nada parece mudá-lo. Como Joker aponta,

*But even having the shit beat out of him with calculated regularity fails to educate Leonard the way it educates other recruits in Platoon 30-92. In high-school psychology they say that fish, cockroaches, and even one-celled protozoa can be brainwashed. But not Leonard.*<sup>4</sup> (1979, p. 7)

Nada o motiva e, então, durante a sexta semana do treinamento, o sargento passa a punir o pelotão inteiro pelos erros de Leonard. A cada erro cometido, o pelotão paga com flexões, abdominais, e outras atividades físicas. Zangados com sua inabilidade de se adaptar ao sistema militar, os recrutas do pelotão 30-92 decidem ensinar uma lição a Leonard. Esta lição é o ponto chave da narrativa nesta primeira parte das obras. Na primeira noite da sétima semana, os recrutas fazem uma “*blanket party*” (1979, p. 16). Eles prendem Leonard à cama

---

<sup>1</sup> O sargento Gerheim dá um soco no pomo-de-adão de Leonard—com força. O punho grande do sargento malha o peito de Leonard. Então o estômago. Leonard se contorce de dor. ‘CALCANHARES JUNTOS! VOCÊ ESTÁ EM SENTIDO!’

<sup>2</sup> O sargento Gerheim bate no rosto de Leonard com as costas da mão. Sangue. Leonard sorri, fecha os calcanhares. Os lábios de Leonard estão machucados, rosa e roxo, e a boca sangrando, mas Leonard dá com os ombros e sorri como se o sargento instrutor Gerheim tivesse lhe dado um presente de aniversário.

<sup>3</sup> Pelas quatro primeiras semanas de treinamento, Leonard continua sorrindo, embora recebesse mais do que a sua quota de pancadas.

<sup>4</sup> Mas mesmo apanhando muito com regularidade, Leonard não se educa como fazem os outros recrutas do pelotão 30-92. Nas aulas de psicologia no colégio, aprendemos que peixes, baratas e até mesmo protozoários unicelulares podem sofrer lavagem cerebral. Mas não o Leonard.

com o lençol e, com barras de sabonete enroladas na toalha, batem repetidas vezes em seu corpo indefeso. Como narra Joker,

*I hear the hard breathing of a hundred sweating bodies and I hear the fump and thud as Cowboy and Private Barnard beat Leonard with bars of soap slung in towels.*

*Leonard's screams are like the braying of a sick mule, heard from far away. He struggles.*<sup>1</sup> (1979, p. 17)

Leonard sofre, chora e então fica em silêncio.

A partir daí, a atitude de Pyle muda. Na descrição de Joker, “*The next day, on the parade deck, Leonard does not grin*”<sup>2</sup> (1979, p. 17). Ele não tem mais sua ingenuidade e inocência e, finalmente, adapta-se ao sistema militar. A partir deste momento, Pyle não se relaciona mais com seus colegas e passa a realizar suas atividades com competência. Pyle torna-se o melhor atirador da equipe e não comete mais erros.

Quando o sargento Gerheim nota esta evolução em Pyle, ele o elogia, “*You are becoming one sharp recruit, Private Pyle. Most motivated prive in my herd. Why, I may even allow you to serve as a rifleman in my beloved Corps. I had you figured for a shitbird, but you'll make a good grunt*”<sup>3</sup> (1979, p. 23). Todos passam a notar as diferenças nas atitudes de Pyle: como ele está mais competente e organizado. No entanto, eles também notam certas atitudes estranhas, demonstrando que havia algo errado com o recruta. Ele não se relaciona mais com o pelotão e começa a conversar com sua arma. Joker observa,

*Leonard cleans his weapon more than any recruit in the platoon. Every night after chow Leonard caresses the scarred oak stock with linseed oil the way hundreds of earlier recruits have caressed the same piece of wood. Leonard improves at everything, but remains silent. He does what he is told but he is no longer part of the platoon.*<sup>4</sup> (1979, p. 18)

---

<sup>1</sup> Ouço o respirar pesado de centenas corpos suados e ouço a pancada e o baque e o estrondo enquanto Cowboy e o soldado Barnard batem em Leonard com barras de sabão enroladas em toalhas.

Os gritos de Leonard são como os urros de uma mula doente, ouvidos de muito longe. Ele luta.

<sup>2</sup> No dia seguinte, no deque de treinamento, Leonard não sorri.

<sup>3</sup> Você está se tornando um recruta competente, soldado Pyle. O mais motivado no meu rebanho. Bom, talvez eu até deixe você atuar como atirador em meu amado Corpo de Fuzileiros. Eu achava que você era um burro, mas você será um bom grunt.

<sup>4</sup> Leonard limpa sua arma mais do que qualquer recruta no pelotão. Toda noite após o jantar, Leonard acaricia a haste de carvalho riscada com óleo de linhaça como centenas de recrutas já acariciaram o

Leonard torna-se a máquina militar desejada pelas Forças Armadas, mas não é mais o mesmo. Embora seus colegas de pelotão notem estas mudanças, eles não fazem nada a respeito. Eles preferem não falar sobre o assunto. Joker comenta com seus colegas durante o almoço, “*Leonard talks to his rifle.*” E as reações são: “*A dozen recruits look up. They hesitate. Some look sick. Others look scared. And some look shocked and angry, as though I’d just slapped a cripple*”<sup>1</sup> (1979, p. 21). Eles evitam comentar sobre a situação na qual Leonard se encontra. Isto mostra aos leitores como, no treinamento dos Fuzileiros Navais, os recrutas ficam, na maior parte, sozinhos. Embora eles estejam sempre acompanhados, ninguém realmente se importa com os outros.

Ao final do treinamento, após a formatura do grupo, o recruta Pyle perde o controle. Sentado em seu beliche, ele começa a conversar e a gritar com seu rifle, Charlene. Leonard grita, “*I LOVE YOU! DON’T YOU UNDERSTAND? I CAN DO IT. I’LL DO ANYTHING!*”<sup>2</sup> (1979, p. 27). Joker percebe que Pyle carregou sua arma com balas de verdade e tenta contê-lo. Após alguns minutos, o sargento Gerheim aparece e começa uma discussão, “*WHAT’S THIS MICKEY MOUSE SHIT? JUST WHAT IN THE NAME OF JESUS H. CHRIST ARE YOU ANIMALS DOING IN MY SQUAD BAY?*”<sup>3</sup> (1979, p. 28). No entanto, Leonard, com medo que Gerheim tome sua Charlene, dispara contra o sargento. A cena é assim narrada por Joker, “*Leonard aims the weapon at Sergeant Gerheim’s heart, caresses the trigger guard, he caresses the trigger... [...] Bang*”<sup>4</sup> (1979, p. 29 - 30). Pyle mata seu sargento e depois comete suicídio.

---

mesmo pedaço de madeira. Leonard melhora em tudo, mas continua silencioso. Ele faz o que lhe pedem, mas não faz mais parte do pelotão.

<sup>1</sup> ‘Leonard conversa com seu rifle.’ Muitos recrutas levantaram a cabeça. Hesitaram. Alguns parecem enjoados. Outros com medo. E alguns chocados e bravos, como se eu tivesse acabado de dar um tapa em um aleijado.

<sup>2</sup> EU TE AMO! VOCÊ NÃO ENTENDE? EU POSSO FAZER ISSO. FAREI QUALQUER COISA!

<sup>3</sup> QUE BAGUNÇA É ESSA AQUI? PELO AMOR DE DEUS, O QUÊ VOCÊS ANIMAIS ESTÃO FAZENDO EM MINHA SEÇÃO?

<sup>4</sup> Leonard mira a arma no coração do Sargento Gerheim, acaricia a trava, acaricia o gatilho... [...] bang.

O assassinato do sargento e o suicídio de Pyle revelam outra realidade sobre o treinamento básico. Ao transformar o caipira Leonard em uma máquina de matar, o Corpo de Fuzileiros Navais transformou-o em um assassino. Isso acabou voltando-se contra o próprio pelotão e terminando em consequências trágicas. Por meio desta pequena narrativa, Hasford nos mostra como o processo pelo qual jovens recrutas passam pode ser perigoso. Alguns soldados não conseguem aguentar e perdem o controle. Isso ocorria muito durante a guerra e também posteriormente às suas participações na guerra. É interessante notar que o próprio sargento orgulha-se de ex-fuzileiros assassinos. Enquanto explica o poder dos fuzileiros, ele cita e glorifica Lee Harvey Oswald e Charles Whitman, ambos famosos nos Estados Unidos e no mundo por realizarem dois feitos de perícia única com a arma: assassinar o presidente Kennedy de uma distância de 80 metros, e assassinar 14 pessoas na Universidade do Texas em Austin, de distâncias de até 400 metros. Embora o sargento louve estas façanhas, elas são tragédias nacionais. Assim, podemos notar como Hasford denuncia os horrores desse processo na Guerra do Vietnã, mas também, em um sentido metafórico, como os frutos desse sistema levam a tragédias nacionais.

### **3.7. Brutalidade e torturas**

Gustav Hasford desmistifica a visão tradicional que havia sobre o treinamento militar. A disciplina, honra e respeito que são pregados pelo serviço militar americano (e em geral) aqui são reavaliados. As obras mostram uma outra perspectiva sobre o tratamento recebido pelos recrutas no treinamento básico. Enquanto *The Green Berets* e *Gomer Pyle - USMC* constroem uma imagem de um treinamento terno e simples, Hasford, por meio da narrativa de *Joker*, apresenta um treinamento brutal.

No treinamento básico de *The Short-Timers*, os soldados não são bravos guerreiros, não recebem um tratamento digno, e acabam fazendo coisas que seriam desaprovadas pela

sociedade americana. Logo no início, fica evidente o sofrimento pelo qual os recrutas irão passar. O sargento Gerheim esbraveja, *“You maggots are not going to have any fun here. You are not going to enjoy standing in straight lines and you are not going to enjoy massaging your own wand and you are not going to enjoy saying ‘sir’ to individuals you do not like”*<sup>1</sup> (1979, p. 5). Por entre xingamentos, a mensagem de Gerheim é clara. Não será algo fácil e prazeroso. Então, ele continua, *“Ten percent of you will not survive. Ten percent of you maggots are going to go AWOL or will try to take your own lives or will break your backs on the Confidence Course or will just go plain fucking crazy”*<sup>2</sup> (1979, p. 5). Fica evidente o desdém do sargento com as vidas dos recrutas. Para ele, eles são apenas peças de um maquinário. A morte de alguns é até mesmo necessária, não havendo escapatória.

A relação entre o instrutor e seus recrutas é bem diferente daquela apresentada no *Gomer Pyle - USMC*. Eles não são amigos, o sargento não é uma figura paterna que, com respeito, cuida de seus recrutas. A relação é dura e violenta. Como afirma Gerheim, *“You will be grunts. Grunts get no slack. My recruits learn to survive without slack. Because I am hard you will not like me. But the more you hate me, the more you will learn”*<sup>3</sup> (1979, p. 5). Os recrutas aprenderão que não há folga na guerra. A relação deles não será de amizade. Eles odiarão o sargento.

O recruta Joker narra mais e mais brutalidades infligidas aos recrutas pelo sargento enquanto eles fazem o treinamento:

*Sergeant Gerheim steps over our struggling bodies, stomps fingers, kicks ribs with the toe of his boot.*

---

<sup>1</sup> Vocês vermes não vão se divertir aqui. Vocês não vão gostar de ficar parados em fila e não vão gostar de massagear a própria pica e não vão gostar de chamar de ‘senhor’ indivíduos que vocês não gostam.

<sup>2</sup> Dez por cento de vocês não sobreviverão. Dez por cento de vocês desertarão ou tentarão tirar a própria vida ou se machucarão no Curso de Confiança ou simplesmente ficarão loucos.

<sup>3</sup> Vocês serão soldados rasos. Soldados rasos não ganham folga. Meus recrutas aprendem a sobreviver sem folgas. Por eu ser duro, vocês não gostarão de mim. Mas quanto mais me odiarem, mais aprenderão.

*'Jesus H. Christ. You maggots are huffing and puffing the way your momma did the first time your old man put the meat to her.'*<sup>1</sup> (1979, p. 6)

Além da violência física, eles também sofrem ataques psicológicos e são constantemente humilhados. Esses ataques são frequentes e tornam-se uma rotina no treinamento. Como narra Joker,

*Beatings, we learn, are a routine element of life on Parris Island. And not that I'm-only-rough-on-'um-because-I-love-'um crap civilians have seen in Jack Webb's Hollywood movie The D.I. and in Mr. John Wayne's The Sands of Iwo Jima. Gunnery Sergeant Gerheim and his three junior drill instructors administer brutal beatings to faces, chests, stomachs, and backs. With fists. Or boots—they kick us in the ass, the kidneys, the ribs, any part of our bodies upon which a black and purple bruise won't show.*<sup>2</sup> (1979, p. 7).

Joker critica não somente o treinamento por sua brutalidade e violência, mas também a população civil por acreditar nas ilusões que evitam pensar nas partes cruéis deste treinamento.

Joker narra a rotina do chuveiro, local onde o sargento Gerheim leva os recrutas para machucá-los. Segundo Joker,

*Almost every day recruits march into the head with Sergeant Gerheim and, because the deck in the shower stall is wet, they accidentally fall down. They accidentally fall down so many times that when they come out they look like they've been run over by a cat tractor.*<sup>3</sup> (1979, p. 8)

Com sua típica ironia, Joker narra a rotina dos recrutas que são levados ao banheiro para apanhar. Estas surras frequentes eram escondidas do público americano. Gustav Hasford está engajado em mudar esta imagem.

---

<sup>1</sup> O sargento Gerheim pisa sobre nossos corpos, pisa nos dedos, chuta as costelas com a ponta da bota. 'Jesus H. Cristo. Vocês vermes estão soprando e bufando como a mãe de vocês fez na primeira vez que seu pai meteu a vara nela'

<sup>2</sup> Espancamentos, aprendemos, é um elemento de rotina na vida em Parris Island. E não aquele tipo de merda Sou-duro-com-eles-porque-os-amos que os civis assistem no filme hollywoodiano de Jack Webb, *The D.I.*, e no *The Sands of Iwo Jima*, do sr. John Wayne. O sargento Gerheim e seus três instrutores administram espancamentos brutais nos rostos, tórax, estômagos, e costas. Com punhos. Ou botas—eles nos chutam na bunda, nos rins, nas costelas, em qualquer parte do corpo na qual um hematoma preto e roxo não aparecerá.

<sup>3</sup> Quase todos os dias recrutas marcham para o banheiro com o sargento Gerheim e, por causa do piso molhado no box do chuveiro, eles caíam acidentalmente. Eles caíam acidentalmente tantas vezes que saíam de lá parecendo que haviam sido atropelados por um trator.

A violência pode ocorrer sem motivos aparentes, ou então por discordar das opiniões do sargento. Como Joker narra, “*on the first day of our fifth week, Sergeant Gerheim beats the hell out of me*”<sup>1</sup> (1979, p. 7), porque ele discorda das opiniões religiosas do sargento. Continua Joker, “*Sergeant Gerheim punches me in the solar plexus with his elbow. [...] ‘You make me want to vomit, scumbag. You goddamn heathen’*”<sup>2</sup> (1979, p. 8). Joker sofre uma série de abusos físicos e psicológicos por discordar de seu superior.

### **3.8. Contagem de corpos: *Body Count***

No segundo capítulo de seu romance, Hasford desenvolve as experiências do Soldado Joker, agora um correspondente de combate na Primeira Divisão de Fuzileiros, durante seu período de trabalho nos quartéis gerais em Da Nang e ao reportar a tomada da cidade de Hué. Por meio das vozes narrativas de Joker e de seu companheiro Rafter Man, Hasford denuncia as diferenças nos tratamentos recebidos pelos distintos ranques, as atrocidades cometidas pelos americanos no campo de batalha, o tratamento cruel que os próprios fuzileiros recebem, as mentiras inventadas pela mídia militar, a falha completa do “*Winning Hearts and Minds*”, e as fantasias criadas pelo cinema pró-guerra de John Wayne.

Com o uso recorrente da ironia, Joker critica seus superiores incompetentes que constantemente abusam dos poderes que receberam, e também explora as farsas contadas por seu próprio jornal para convencer a população americana de que os Corações e Mentes dos vietnamitas estavam sendo conquistados. Além disto, Joker nos mostra a discrepância que existe entre a representação da guerra no filme *The Green Berets* e a que os soldados americanos viviam no dia-a-dia em seus pelotões.

---

<sup>1</sup> No primeiro dia da quinta semana, o sargento Gerheim dá uma grande surra em mim.

<sup>2</sup> O sargento Gerheim me dá uma cotovelada no plexo solar. [...] ‘Você me faz querer vomitar, seu lixo. Seu maldito pagão’.

### 3.8.1. Subjetividade

A maioria das representações sobre a Guerra do Vietnã vindas de fontes militares, governamentais ou jornalísticas, representava a guerra por um ponto de vista das estratégias empregadas, os mapas utilizados e a contagem de corpos. Como podemos notar em na revista *Newsweek* de 17 de agosto de 1964, o artigo principal daquela edição colocava seu foco em explicar o incidente de Tonkin e narrar os desenvolvimentos militares a partir de então. O artigo narra as decisões de LBJ, as táticas de Robert McNamara e as primeiras movimentações militares. Fotos mostram políticos e armas, enquanto mapas ilustram as atividades americanas no sudeste asiático. No entanto, não temos narrativas pessoais mostrando o conflito de perto, por uma perspectiva pessoal. Enquanto algumas representações da mídia e do cinema, na época do conflito, engajavam-se em explorar os horrores da guerra, a mídia militar e o governo americano procuravam distanciar-se dessas representações.

Nessa obra de Hasford, assim como em muito da produção artística pós-Vietnã, podemos saber a respeito das ações militares pelos olhos do soldado, por seus sentimentos. Seguindo a narrativa em primeira pessoa de Joker, que não é objetiva e imparcial, podemos conhecer o dia-a-dia do soldado americano na guerra e compreender suas angústias e suas ações.

Ao invadirem a Cidadela em Hué, Joker narra sua experiência em combate. Ele intercala os movimentos e as ações realizadas com suas inquietações. Ao ouvir os disparos dos tiros, Joker descreve,

*Each shot becomes a word spoken by death. Death is talking to us. Death wants to tell us a funny secret. We may not like death but death likes us. Victor Charlie is hard but he never lies. Guns tell the truth. Guns never say, 'I'm only kidding.' War is ugly because the truth can be ugly and war is very sincere.*<sup>1</sup> (p. 98)

---

<sup>1</sup> Cada tiro torna-se uma palavra dita pela morte. A morte está falando conosco. A morte quer nos contar um segredo engraçado. Podemos não gostar da morte, mas ela gosta de nós. O Victor Charlie é duro, mas ele nunca mente. As armas falam a verdade. As armas nunca dizem, 'Estou brincando'. A guerra é feia porque a verdade pode ser feia e a guerra é muito sincera.



O narrador é muito franco sobre seus sentimentos enquanto adentra a Cidadela. Ao mesmo tempo que descreve tiros, bombas e ordens dos tenentes, ele relata seus sentimentos, medos e angústias. Na descrição de Joker, “*you’re loving it... climbing, you’re not human, you’re an animal, you feel like a god... you scream: ‘DIE! DIE! DIE, YOU MOTHERFUCKERS! DIE! DIE! DIE!’*”<sup>1</sup> (p. 100). A arma e a situação lhe dão um sentimento de força e poder. Ele continua, “*Here I come with a gun full of bullets*”<sup>2</sup> (p. 100). No entanto, ao mesmo tempo, dúvidas surgem em sua mente, “*How many rounds left in a magazine? How many days left to my rotation date? Am I carrying too much gear? Where **are** they? And where the hell are my feet?*”<sup>3</sup> (p. 100-101). Podemos notar como esta representação é muito diferente da tradicional apresentada pela mídia em suas concepções desta história. Aqui, ao contrário das narrativas totalizantes tradicionais, temos uma narrativa fragmentada. Ao invés de uma narrativa coesa, Joker revela confusão moral e sentimental característica dos soldados no Vietnã. Ao mesmo tempo em que vemos um soldado sentindo-se forte “como um deus”, notamos suas dúvidas e questionamentos morais.

Joker narra também um momento no qual ele é atingido e desmaia. Após a explosão de uma granada ao seu redor, Joker desmaia e sonha: “*Your reaction to your own death is nothing more than a highly intensified curiosity*”<sup>4</sup> (p. 102). A confusão é grande e ele não assimila a profundidade da situação. Ele entra em estado de delírio e sonha, “*In your dope dream you are an enlistment poster nailed to a black wall: THE MARINE CORPS BUILDS MEN—BODY—MIND—SPIRIT. You feel yourself breaking up into three pieces...*”<sup>5</sup> (p. 103).

Estas três partes diferentes, o corpo, a mente e o espírito, começam uma conversa sobre o

---

<sup>1</sup> você ama tudo isso... escalando, você não é humano, é um animal, sente-se como um deus... você grita: ‘MORRA! MORRA! MORRA SEU FILHO DA PUTA! MORRA! MORRA! MORRA!’

<sup>2</sup> Aqui venho eu com uma arma cheia de balas.

<sup>3</sup> Quantos tiros ainda tenho? Quantos dias até voltar pra casa? Estou carregando muita coisa? Onde estão eles? E onde estão os meus pés?

<sup>4</sup> Sua reação à sua própria morte não passa de uma curiosidade muito intensa.

<sup>5</sup> Em seu sonho dopado, você é um cartaz de alistamento pregado a uma parede negra: A FUZILARIA NAVAL CONSTRÓI HOMENS—CORPO—MENTE—ESPIRITO. Você se sente desmontar em três pedaços...

propósito da guerra e sobre a importância deste soldado específico para o conflito. A mente afirma, “*Our actions will not affect their game in any event. Losing one man won’t change the game one way or the other. In fact, losing men seems to be the whole point of the game*”<sup>1</sup> (p. 104). Aqui fica evidente como os homens não são importantes para o exército e para o desenvolvimento da guerra. A individualidade de cada homem é reduzida: eles só funcionam dentro de uma máquina maior. A mente acaba voltando ao corpo e Joker sobrevive. No entanto, este sonho termina com uma frase do Espírito, “*Tell the man I’m missing in action*”<sup>2</sup> (p. 104). Neste momento, o soldado Joker perde seu espírito.

### 3.9. Experiência vs. Ingenuidade

Nesta segunda parte da narrativa, Hasford também trata do tema da experiência adquirida pelos soldados durante o tempo servindo no Vietnã. Assim como na primeira parte, os soldados partem de um cenário de ingenuidade e acabam por tornarem-se cínicos pela experiência adquirida. Enquanto no treinamento básico este tema é desenvolvido por meio do recruta Pyle que se torna uma máquina de matar, aqui temos uma oposição entre o experiente soldado Joker e o novato Rafter Man. Enquanto Joker é sempre cínico e desacredita no sucesso da presença americana no Vietnã, Rafter Man acredita nos ideais da guerra e está entusiasmado para ver a batalha no campo.

Em um diálogo, Rafter Man diz para Joker, “*I want to go out. I want to go out into the field. I been in country for almost three months. Three **months**. All I do is take hand-shake shots at award ceremonies. That’s number ten, the worst. I’m bored. A high-school girl could*

---

<sup>1</sup> Nossas ações não afetarão o jogo deles de forma alguma. Perder um homem não mudará o jogo para um lado nem para outro. Na verdade, perder homens parece ser o objetivo deste jogo.

<sup>2</sup> Diga ao homem que sou um desaparecido em combate.

*do my job*”<sup>1</sup> (1979, p. 43). Rafter Man está ansioso para ver a batalha e o combate de campo. No entanto, esta personagem é contraposta ao soldado Joker, que sempre utiliza seus comentários cínicos para criticar esta posição ingênua adotada por Rafter Man. Quando os dois personagens vão ao correio militar, eles leem cartas enviadas por crianças americanas. As cartas são curtas palavras de apoio aos soldados, honrando-os e apoiando o esforço deles na guerra. Rafter Man comove-se com as cartas e Joker comenta, “*Rafter Man reads the letters out loud. He can still be touched by them. To me, the letters are like shoes for the dead, who do not walk*”<sup>2</sup> (1979, p. 44). Esta justaposição de um personagem ingênuo a seu contraponto cínico mostra o ânimo dos soldados quando chegam à guerra e muito depois, quando estão para sair do Vietnã.

Em uma noite, com os soldados servindo em Phu Bai, Rafter Man, Joker e dois fuzileiros discutem a mudança de atitude em relação à guerra que os soldados sofrem durante um combate de campo. Mr. Payback explica o significado de “*thousand-yard stare*” para Rafter Man, “*The thousand-yard stare. A Marine gets it after he’s been in the shit for too long. It’s like you’ve really seen... beyond. I got it. All field Marines got it. You’ll have it, too*”<sup>3</sup> (1979, p. 65). Este olhar que marca a experiência adquirida por um soldado de campo. O olhar que divide aqueles que “sabem” sobre a guerra e aqueles que ainda não tiveram experiências ruins em combate. Para Hasford, isto marca um divisor entre os soldados que têm uma postura ingênua e apóiam a guerra e aqueles que conheceram e sabem que o conflito não vale a pena.

Outro soldado mais experiente também tenta explicar para Rafter Man como conhecer o campo de batalha pode alterar sua perspectiva sobre a guerra. Segundo ele, “*You’ll know*

---

<sup>1</sup> Quero sair. Quero sair para o campo. Estou no país há quase três meses. Três *meses*. Tudo o que faço é tirar fotos de apertos de mão em cerimônias de premiações. Isto é um numero dez, o pior de tudo. Estou entediado. Uma colegial poderia fazer o meu trabalho.

<sup>2</sup> Rafter Man lê as cartas em voz alta. Ele ainda fica tocado com elas. Para mim, as cartas são como sapatos para os mortos, que não andam.

<sup>3</sup> O olhar de mil jardas. Um fuzileiro ganha esse olhar de ficar por muito tempo na batalha. É como se tivesse visto... *além*. Eu tenho. Todos os fuzileiros de campo têm. Você também terá.

*you're salty when you stop throwing C-ration cans to the kids and start throwing the cans at them*"<sup>1</sup> (1979, p. 66). Os soldados que confiam nos ideais da guerra acreditam no discurso americano de "salvar" o povo vietnamita e conquistar seus corações e mentes. No entanto, os soldados há mais tempo nos campos de batalha sabem que a situação é mais complexa e ainda há o agravante de os próprios vietnamitas não estarem felizes com a presença americana ali. Assim, a relação do soldado americano com a população vietnamita passa de amor e respeito (como mostrado no filme de John Wayne) para brigas e desrespeito (como retratado em *Platoon*, por exemplo).

Rafter Man continua com sua obsessão pela experiência de combate e, após ser designado a servir em Hué com Joker e a Lusthog Squad, consegue sua primeira morte confirmada. A pessoa atingida era uma franco-atiradora jovem que havia preparado uma emboscada para o esquadrão. Após matá-la, Rafter Man se vangloria, "*I did. I wasted her. I fucking blew her away*"<sup>2</sup> (1979, p. 121). A partir daí, ele procura ver se finalmente conseguiu o "thousand-yard stare" enquanto olha em uma janela quebrada. Na narração de Joker,

*[...] Rafter Man sees a reflection of his face in the jagged teeth of a shattered window, sees the new smile on his face. Rafter Man stares at himself for a long time and then, dropping the carbine, Rafter Man just walks off down the road, not looking back, not responding to our questions.*<sup>3</sup> (1979, p. 122)

Obcecado em conseguir sua primeira baixa, Rafter Man não pensa nas consequências do campo de batalha. Quando percebe o que fez, ele foge do grupo e passa parte da noite fora. Após este incidente, Rafter Man está mais confiante e acredita que finalmente é um soldado experiente.

Já na versão de Hasford, Joker e Rafter Man distanciam-se do grupo e marcham sozinhos em direção a uma cidade para procurar oportunidades de fotos que mostrem

---

<sup>1</sup> Você saberá que está salgado quando parar de jogar latas de ração *para* as crianças e começar a jogar nelas.

<sup>2</sup> Consegui. Matei-a. Eu estourei com ela, porra.

<sup>3</sup> Rafter Man vê o reflexo de seu rosto em um pedaço de janela quebrada, vê o novo sorriso no rosto. Rafter Man olha para si mesmo por um bom tempo e então, largando a carabina, Rafter Man sai andando pela rua, sem olhar para trás, sem responder aos chamados.

vietnamitas mortos. No caminho, Rafter Man parece confiante e passa a distanciar-se de Joker. Como o narrador nota,

*I start to say something about how it might be a good idea for us to stay together. There are still plenty of NVA stragglers in the area. 'Rafter...' But then I remember that Rafter Man has got his first confirmed kill. Rafter Man can take care of himself.*<sup>1</sup> (1979, p. 128)

No entanto, isto não é verdade. Um tanque do exército americano passa por onde eles estavam e atropela Rafter Man. Joker descreve, “*Rafter Man has been cut in half Just below his ne NVA rifle belt*”<sup>2</sup> (1979, p. 129). Joker consegue chegar ao seu amigo enquanto este ainda estava vivo. Ele continua a narração, “*Rafter Man looks at me the way he looked at me that day at Freedom Hill PX on Hill 327 in Da Nang. His eyes are begging for an explanation*”<sup>3</sup> (1979, p. 129). Embora tivesse obtido sua primeira morte confirmada, embora tivesse ganho a experiência de campo, Rafter Man morre sem conseguir entender aquela violência; mesmo tendo toda a experiência que poderia haver no universo da guerra.

Este incidente com Rafter Man leva Joker a recordar de sua primeira morte confirmada e as consequências para sua vida. Ele afirma, “*After my first confirmed kill, talking to corpses began to make more sense than talking to people who had not yet been wasted*”<sup>4</sup> (1979, p. 129). A cada momento mais, Joker cria o hábito de falar com mortos, pois seus amigos passam a morrer com mais frequência. Ao final do romance, ele afirma, “*Of course, I have nothing against dead people. Why, some of my best friends are dead!*”<sup>5</sup> (1979, p. 179). A morte dos amigos e de todas as outras pessoas passa a ser algo rotineiro, comum. A maior mudança de Joker após sua primeira morte confirmada é não pensar nas consequências

---

<sup>1</sup> Começo a dizer algo sobre como pode ser uma boa ideia se ficarmos juntos. Ainda há muitos NVAs na área. “Rafter...” Mas então lembro que Rafter Man conseguiu sua primeira morte confirmada. Rafter Man pode cuidar de si mesmo.

<sup>2</sup> Rafter Man foi cortado ao meio abaixo do seu sinto NVA.

<sup>3</sup> Rafter Man me olha como aquela vez na *Freedom Hill PX* na *Hill 327* em Da Nang. Seus olhos imploram por uma explicação.

<sup>4</sup> Após minha primeira morte confirmada, conversar com cadáveres começou a fazer mais sentido que conversar com pessoas que ainda não morreram.

<sup>5</sup> Claro, não tenho nada contra pessoas mortas. Oras, alguns dos meus melhores amigos estão mortos!

e nem tentar entender: “*After my first confirmed kill I began to understand that it was not necessary to understand. What you do, you become*”<sup>1</sup> (p. 133). A impossibilidade de compreender aqueles acontecimentos leva o soldado a simplesmente tornar-se tão cruel quanto os outros e aceitar toda a situação como normal.

### 3.10. Atrocidades da guerra

Ao longo do romance, são exploradas as atrocidades que os soldados americanos cometiam contra os vietnamitas. Durante todo o conflito, soldados americanos mataram soldados vietnamitas, mas também acabaram trazendo muito sofrimento aos civis. Acontecimentos como o de My Lai, em 1968, eram frequentes e há registros de muitos outros casos de brutalidade de soldados americanos contra o povo vietnamita. Segundo Zinn, em sua obra *A People’s History of the United States*, “*Villages suspected of harboring Viet Cong were subject to ‘search and destroy’ missions—men of military age in the villages were killed, the homes were burned, the women, children, and old people were sent off to refugee camps*”<sup>2</sup> (2001, p. 477).

No romance, Joker encontra estes casos em algumas de suas missões e relata o ocorrido. Ele escreve um artigo sobre o uso de *beehive rounds*, bombas “colméias” que são consideradas desumanas pela convenção de Genebra, mas que foram muito usadas no Vietnã. No entanto, seu artigo é barrado por seus coronéis que não querem a divulgação desses fatos. Estas armas “desumanas” foram amplamente utilizadas no Vietnã, mas a censura das informações militares impediu que a notícia se espalhasse. Hasford, nesse romance, faz uso da voz narrativa do soldado Joker para tentar trazer essas ocorrências à tona.

---

<sup>1</sup> Após minha primeira morte confirmada, comecei a entender que não era preciso entender. O que você faz, você se torna.

<sup>2</sup> As vilas suspeitas de abrigar Viet Cong eram sujeitas a missões de ‘busca e destruição’—homens de idade militar eram mortos, as casas queimadas, as mulheres, crianças e idosos mandados para campos de refugiados.

Outro incidente narrado por Joker é o atropelamento de uma criança vietnamita por um tanque americano. O motorista do tanque não enxerga a criança que está montada no lombo de um búfalo e atropela-os. A população local aparece para ver o ocorrido. Joker narra, “*The Vietnamese civilians crowd around to see how their American saviors have crushed the guts out of a child*”<sup>1</sup> (1979, p. 78). Eles todos olham e não tomam nenhuma atitude. Os heróis americanos, que estão lá supostamente para “salvar” o povo, acabam trazendo muita desgraça. Como este evento acontece com certa frequência, Joker nota que estão todos conformados, “*The Vietnamese civilians grow silent. Another child is dead, and, although it is very sad and painful, they accept it*”<sup>2</sup> (1979, p. 78). A população vietnamita aceita isto enquanto o motorista do tanque faz suas piadas, “*Don’t these zipperheads know that tanks have the right of way?*”<sup>3</sup> (1979, p. 79). A morte da criança é trivializada dentro de um cenário no qual isso é rotina. Ao final dessa cena, Joker sentencia, “*And the tank rolls on*”<sup>4</sup> (1979, p. 79). As atividades continuam como se nada de relevante tivesse ocorrido.

O companheiro de pelotão de Joker, Animal Mother, é um dos soldados americanos que representa essa atitude brutal com os vietnamitas. Além de matar os soldados do exército vietnamita do norte, ele também ataca civis. Enquanto o pelotão descansa na cidade de Hué, Mother e seu colega T.H.E. Rock saem para encontrar suprimentos e reconhecer a região. Quando os dois retornam, T.H.E. Rock conta que Mother quase conseguiu estuprar uma criança vietnamita. Ele explica, “*That’s affirmative. Mother was chasing a little gook girl with his dick hanging out...*”<sup>5</sup> (1979, p. 90). Quando repreendido por seu tenente, Mother

---

<sup>1</sup> Os civis vietnamitas aglomeram-se para ver como seus salvadores americanos esmagaram as tripas de uma criança.

<sup>2</sup> Os civis vietnamitas ficam em silêncio. Mais uma criança está morta, e, embora isto seja triste e doloroso, eles aceitam.

<sup>3</sup> Esses asiáticos não sabem que os tanques têm preferência aqui?

<sup>4</sup> E os tanques continuam.

<sup>5</sup> Afirmativo. Mother estava correndo atrás de uma menina vietnamita com seu pinto pra fora da calça...

responde, “*If she’s old enough to bleed she’s old enough to butcher*”<sup>1</sup> (1979, p. 91). Brutalidades deste tipo feitas pelos soldados americanos ficaram escondidas da população geral americana até que veteranos começaram a contar sobre estes atos insanos em livros, filmes e artigos. O mais famoso destes eventos foi o massacre da população da vila de My Lai, na província de Quan Ngai. Um pelotão, liderado pelo Tenente Calley, reuniu toda a população da vila, na maioria mulheres, crianças e idosos, e assassinou-os sumariamente.

Animal Mother continua a se vangloriar sobre seus feitos contra a população vietnamita. Ele afirma, “*You remember that little gook bitch that was guiding them? She was a lot younger than the one I saw today. [...] I didn’t get to fuck that one either. But that’s okay. That’s okay. I shot her motherfucker face off*”<sup>2</sup> (1979, p. 92). A verdade apresentada por Hasford não é bonita e louvável como a de John Wayne e seus Boinas Verdes. Hasford explora o lado mais horrível dos soldados americanos, denuncia sua violência e mostra como eles se orgulham destes feitos. Joker conclui, “*We... are animals*”<sup>3</sup> (1979, p. 92). Os soldados americanos tinham atitudes horríveis, impensadas, e alguns desses feitos ficaram escondidos nos arquivos oficiais por um longo tempo até serem revelados.

### 3.11. Winning Hearts and Minds

Durante a presença americana no Vietnã, ocorreram muitos protestos nos Estados Unidos questionando, entre outros aspectos, a relação dos soldados americanos com o povo vietnamita. Para resolver estes problemas, o governo americano desenvolveu uma estratégia chamada “*winning the Hearts and Minds*” dos vietnamitas por meio da distribuição de produtos de difícil acesso para aquele povo. Entre outros produtos, os americanos distribuíam artigos de higiene pessoal como escovas e pasta de dentes, sabonetes e xampu. O governo

---

<sup>1</sup> Se ela já tem idade para sangrar, já tem idade para ir pro abate.

<sup>2</sup> Você se lembra daquela vaca vietnamita que estava liderando eles? Ela era bem mais nova do que a que eu vi hoje. [...] Mas eu não fodi ela também. Mas tudo bem. Tudo bem. Dei um tiro no rosto dela.

<sup>3</sup> Nós... somos animais.



americano visava, com isso, conseguir que o povo vietnamita do sul os ajudasse a vencer a guerra, além de convencer os americanos de que seus soldados respeitavam os vietnamitas e relacionavam-se muito bem com eles. Entretanto, isso não funcionou. A relação entre soldados americanos e o povo vietnamita do sul era de muita hostilidade.

Enquanto no filme *Green Berets* os soldados americanos são vistos cuidando das crianças vietnamitas, trocando curativo e dando chocolates e John Wayne adota um órfão vietnamita no final do seu filme, Hasford questiona essa posição e também denuncia as formas pelas quais os jornais militares e o exército tentavam ocultar a relação hostil entre o exército americano e o povo do Vietnã. Por meio de cenas que retratam a relação criada entre os soldados e as crianças, Hasford reavalia o filme de John Wayne mostrando que a situação dos órfãos vietnamitas não era tão favorável.

Assim que Joker e Rafter Man saem do cinema da base, eles encontram duas crianças vietnamitas que estão tentando ganhar dinheiro: o menino engraxa as botas, a menina mostra seus peitos. Joker descreve, “*Outside an apprentice Viet Cong forces me to submit to a boot shine while his older sister exhibits her breasts to Rafter Man*”<sup>1</sup> (1979, p. 43). Essas duas crianças representam a situação de grande parte da população do Vietnã do Sul: à beira da pobreza, submetem-se a sub-empregos para conseguir manter-se vivos. Nessa época, a prostituição tornou-se uma prática muito comum entre jovens meninas.

Além desta relação de prostituição e subserviência do povo aos soldados, Hasford também explora como o governo e o exército dos EUA tentavam mostrar outra realidade para a população americana. Os soldados americanos montam, na base, um ponto para tirar fotos de soldados ajudando crianças vietnamitas. Em fila, cada soldado tem a oportunidade de tirar uma foto entregando um chocolate para uma criança órfã. Os soldados Daytona Dave e Chili Vendor é que são responsáveis por este serviço. Joker descreve a cena, “*Chili Vendor slaps a*

---

<sup>1</sup> Lá fora, um aprendiz de Viet Cong me força a receber uma engraxada na bota enquanto sua irmã mais velha mostra os peitos para Rafter Man.

*rubber Hershey bar into the grunt's hand. 'Smile, scumbag. Say, 'shit.' Next!' Daytona Dave snaps the picture*"<sup>1</sup> (1979, p. 56). Pode-se notar como Hasford denuncia a falsidade das fotos e da representação dessa campanha nos Estados Unidos.

Joker então aponta para a relação real entre o soldado e o órfão,

*The orphan says, 'Hey, Marine number one! You! You! You give me chop-chop? You souvenir me?' The orphan grabs the Hershey bar and jerks it out of Chili Vendor's hand. He bites the Hershey bar; it's rubber. He tries to tear the wrapper off; he can't.*

*"Chop-chop number ten!"*<sup>2</sup> (1979, p. 56)

A criança não recebe nenhum tratamento digno, nada como nos filmes de John Wayne. Os soldados usam-no e tratam-no como se fosse o inimigo. A relação é recíproca. Joker afirma, *"[The orphan] turns around and gives us the finger with both hands"*<sup>3</sup> (1979, p. 56). As crianças do Vietnã também não tratam os soldados como heróis, nem como amigos.

Joker reconhece o erro total desta campanha e a ilusão construída pelo governo para convencer o povo americano de que os soldados ajudavam os vietnamitas. Para Joker, produtos de higiene pessoal e doces não vão convencer o povo a amá-los. Para ele, os vietnamitas que os amam, têm medo. Ele afirma, *"Of course, they love us; we'll kill them if they don't. When you've got them by the balls their hearts and minds will follow"*<sup>4</sup> (1979, p. 93). A ilusão do *Hearts and Minds* é aqui denunciada e criticada. Hasford nos mostra o fracasso completo deste projeto.

---

<sup>1</sup> Chili Vendor coloca uma barra de Hershey de borracha na mão de um *grunt*. "Sorria, seu bosta. Diga, 'merda'. Próximo!" Daytona Dave tira a foto.

<sup>2</sup> O órfão diz, "Ei, Fuzileiro número um! Você! Você! Você me dá comida? Você me dá presente?" O órfão agarra a barra de chocolate e tira da mão de Chili Vendor. Ele morde a barra de Hershey, é borracha. Ele tenta desembulhar, não consegue.

"Comida ruim!"

<sup>3</sup> [O órfão] vira-se e nos mostra do dedo com as duas mãos.

<sup>4</sup> Claro que eles nos amam; nós os matamos se não amarem. Quando você os segura pelas bolas, os corações e as mentes seguirão.

### 3.12. A mídia militar

Assim como na tentativa de “*win the Hearts and Minds*,” o governo utilizava o jornal militar e seus correspondentes militares para construir versões mais otimistas sobre o conflito. Os correspondentes que trabalhavam para esses jornais militares, como Hasford em 1968, distribuía notícias que normalmente mostravam soldados americanos em missões de sucesso, resultando em mortes de Vietcongues; soldados americanos ajudando a população do Vietnã, “*winning the hearts and minds*”; ou as atrocidades cometidas pelos soldados NVAs (North Vietnamese Army — Exército do Vietnã do Norte) contra a população vietnamita. As outras notícias, que poderiam mostrar erros dos americanos, atos desumanos, mortes de civis e missões fracassadas eram frequentemente censuradas.

Joker é um correspondente trabalhando com o ISO (Informational Services Office) e precisa escrever notícias otimistas sobre o conflito. No entanto, ele utiliza seu tom irônico para construir críticas à guerra, ao jornal e à mídia militar americana. Ele descreve sua tarefa, “*My job is to write upbeat news features which are distributed to the highly paid civilian news correspondents who shack up with their Eurasian maids in big hotels in Da Nang*”<sup>1</sup> (1979, p. 37). Ele compreende que seu trabalho se trata de uma ferramenta do governo para distribuição de notícias fantasiosas sobre a guerra.

Com seu tom irônico, Joker descreve uma notícia que está escrevendo,

*Sitting on my rack, I type out a story about Hill 327, the serviceman’s oasis, about how all of us fine young American boys are assured our daily ration of pogeey bait and about how those of us who are lucky enough to visit the rear areas get to see Mr. John Wayne karate-chop Victor Charlie to death in a Technicolor cartoon about some other Viet Nam.*<sup>2</sup> (1979, p. 45)

---

<sup>1</sup> Meu trabalho é escrever notícias otimistas que são distribuídas para correspondentes civis bem pagos que ficam morando com suas empregadas euro-asiáticas em grandes hotéis em Da Nang.

<sup>2</sup> Sentado na minha cama, escrevo uma história sobre *Hill 327*, o oásis dos homens a serviço, sobre como todos nós agradáveis jovens americanos recebemos nossa dose diária de comidas enlatadas e como aqueles de nós que têm sorte de visitar as partes de trás da base podem ver o Sr. John Wayne matar o Victor Charlie com um golpe de caratê em um desenho em *Technicolor* sobre um outro Vietnã.

Em sua notícia, Joker é obrigado a escrever somente sobre as partes menos violentas da guerra, a fim de convencer o povo americano que os soldados estão sendo bem tratados. No entanto, o correspondente reconhece a fantasia de sua notícia. Ele sobrepõe sua descrição da Hill 327 com as representações românticas do *Green Berets*, denunciando como ambas são a representação de “*some other Viet Nam,*”<sup>1</sup> um que não corresponde com a realidade vivida ali.

Joker continua a comentar sua notícia,

*The article I actually write is masterpiece. It takes talent to convince people that war is a beautiful experience. Come one, come all to exotic Viet Nam, the jewel of Southeast Asia, meet interesting, stimulating people of an ancient culture... and kill them. Be the first kid on your block to get a confirmed kill.*<sup>2</sup> (1979, p. 45)

Em seu comentário, Joker critica a atividade de escrever sobre a guerra. O horror é tão grande que só um escritor talentoso conseguiria torná-la bela como fazem os jornais militares. Nos anos 60, os manifestantes que se opunham à guerra divulgavam, nos dormitórios das universidades, cartazes criticando o serviço militar e a presença americana no Vietnã. Esta segunda parte da descrição de Joker, “*Come one, come all to exotic Viet Nam,*” é tirada de um dos cartazes que ficou popular naquela época. Joker, assim como o cartaz, utiliza a paródia irônica para construir sua crítica à representação da guerra na mídia americana. Ele utiliza o discurso propagandista do governo, “*Be the first kid on your block to get a confirmed kill*”, para ridicularizá-lo, ao mesmo tempo que constrói uma mensagem de sentido contrário e subversivo. Desta maneira, Joker critica o governo americano e suas representações do conflito que mostram somente as partes menos comprometedoras das atitudes dos soldados na guerra.

---

<sup>1</sup> Um outro Vietnã.

<sup>2</sup> O artigo que eu escrevo é uma obra prima. É necessário talento para convencer as pessoas que a guerra é uma experiência linda. Venham, venham todos para o exótico Vietnã, a joia do sudeste asiático, conheçam pessoas interessantes e estimulantes de uma cultura antiga... e mate-os. Seja a primeira pessoa no seu quarteirão a conseguir uma morte confirmada.

Essa maneira de agir também é observada quando Joker visita a base do escritório ISO, onde Daytona Dave e Chili Vendor estão produzindo as fotos dos americanos agradando os órfãos vietnamitas. A mídia do exército foi de grande valia para convencer o povo americano de que o *winning the Hearts and Minds* estava funcionando. As fotos padronizadas e produzidas de soldados americanos distribuindo chocolates para crianças eram enviadas para a cidade natal de cada soldado e distribuída na mídia local. Joker descreve, “*Each grunt has been given a fleetnik, a printed form with spaces for all the necessary biographical data required to send a photograph of the grunt to his hometown*”<sup>1</sup> (1979, p. 55). As fotos eram produzidas e utilizadas para manter o povo nos Estados Unidos crente nos ideais da guerra. A verdade, segundo Hasford, era bem diferente. Joker narra os comentários de Dave e Vendor enquanto tiram as fotos, “*Some of you dudes probably wasted this kid’s family, but back in your hometown you gonna be the big strong Marine with a heart of gold*”<sup>2</sup> (1979, p. 56). Na realidade, as crianças não recebiam esta ajuda, os soldados não eram bondosos com um coração de ouro.

Joker reconhece seu trabalho e as mentiras que ele conta. Ele reconhece que o governo americano trabalha forte com a propaganda de uma guerra justa e bela. Em uma conversa com seu superior, Joker assume sua postura,

*We bomb these people then we photograph them. My stories are paper bullets fired into the fat black heart of Communism. I’ve fought to make the world safe for hypocrisy. We have met the enemy and he is us. War is good business—invest your son. Viet Nam means never having to say you’re sorry. **Arbeit Macht Frei**—.*<sup>3</sup> (1979, p. 60)

---

<sup>1</sup> Cada *grunt* recebeu um *fleetnik*, um formulário impresso com lacunas para todas as informações pessoais necessárias para enviar a foto do *grunt* à sua cidade natal.

<sup>2</sup> Alguns de vocês provavelmente mataram a família dessa criança, mas lá em casa vocês serão os grandes fuzileiros com o coração de ouro.

<sup>3</sup> Nós os bombardeamos e então fotografamos. Minhas histórias são balas de papel atiradas no coração negro e gordo do comunismo. Lutei para manter o mundo seguro para a hipocrisia. Encontramos o inimigo e ele é nós. A guerra gera lucro—invista seu filho. Vietnã significa nunca precisar dizer desculpa. *Arbeit Macht Frei*—.

Ele começa assumindo seu trabalho de criticar o comunismo e defender a ideologia americana na guerra. No entanto, esta ideologia, que defende a liberdade, é a mesma a censurar as notícias e a esconder muitos fatos sobre a guerra. Este, para Joker, seria o verdadeiro inimigo. As mentiras e a censura promovida pelo governo são mais prejudiciais aos americanos que os soldados NVAs. Por fim, ele utiliza frases famosas para definir a hipocrisia da guerra americana no Vietnã, tais como o incentivo americano aos investimentos na guerra; a ilustre frase sobre o amor de *Love Story*; e a frase nazista escrita na entrada dos campos de concentração.

Joker então continua sua crítica ao trabalho desses correspondentes de combate, “*You know I do my job. I write that the Nam is an Asian Eldorado populated by a cute, primitive but determined people. War is a noisy breakfast food. War is fun to eat. War can give you better checkups. War cures cancer—permanently*”<sup>1</sup> (1979, p. 60). Ele exerce sua tarefa de convencer o mundo de que a guerra é divertida e boa para a humanidade. Ao final, Joker compara a propaganda do exército americano à propaganda nazista, “*I’m only young Dr. Goebbels*”<sup>2</sup> (1979, p. 60).

### 3.13. Vietnã e Hollywood

Como já discutimos, as representações da Guerra do Vietnã no cinema americano são extremamente heterogêneas e passaram por mudanças radicais em estilo e narrativa durante as décadas que seguiram o conflito. Uma das obras mais marcantes para a sociedade americana durante os anos 60 foi o filme *The Green Berets*. Em uma época de muitos conflitos dentro dos Estados Unidos, grupos de estudantes e grupos minoritários exigiam seus direitos e lutavam contra a presença americana no Vietnã. Este filme surgiu justamente para convencer

---

<sup>1</sup> Você sabe que faço o meu trabalho. Escrevo que o Vietnã é o Eldorado asiático habitado por um povo bonitinho, primitivo, mas determinado. A guerra é um café da manhã barulhento. A guerra é legal de comer. A guerra melhora sua saúde. A guerra cura o câncer—permanentemente.

<sup>2</sup> Sou apenas um jovem Dr. Goebbels.

o povo de que a guerra não era tão horrível como acusavam os pacifistas e de que a luta pela libertação do Vietnã do Sul era justa. Entre outros aspectos técnicos do filme, a escolha do ator principal, John Wayne, foi crucial para compor esta posição da luta pela liberdade vietnamita.

Em alguns pontos do primeiro capítulo de *Short-Timers*, e melhor desenvolvido na segunda parte de romance, Hasford constrói críticas às representações do *Green Berets* e ao heroísmo apresentado por John Wayne. Por meio da voz narrativa de Joker, ouvimos imitações da atuação de Wayne, críticas pontuais ao filme e comparações entre as representações de Hollywood e a vida dos soldados na guerra.

No início da aventura de Joker, na base militar em *Freedom Hill*, o narrador e seu companheiro, Rafter Man, entram em um cinema improvisado no qual soldados assistem ao filme *The Green Berets*. Joker compara os soldados que estão sentados assistindo ao filme e os soldados na tela. Segundo ele, os soldados ali estão “*bearded, dirty, out of uniform, and look lean and mean, the way human beings look after they’ve survived a long hump in the jungle, the boonies, the bad bush*”<sup>1</sup> (1979, p. 38). Enquanto isto, John Wayne e seus companheiros na tela estão “*clean-shaven, sharply attired in tailored tiger-stripe jungle utilities, wearing boots that shine like black glass*”<sup>2</sup> (1979, p. 38). Esta comparação traçada por Joker denuncia a irrealidade do filme de 1968 e apresenta seu contraponto vivido pelos soldados na mesma época.

Joker prossegue com suas críticas, desta vez utilizando seu discurso irônico para ridicularizar a imagem ilusória construída pelo filme. Para Joker, *The Green Berets* é uma

---

<sup>1</sup> Barbudos, sujos, sem uniforme, e parecem magros e malvados, como seres humanos parecem depois de ter sobrevivido a uma longa jornada na selva, na roça, na moita.

<sup>2</sup> Barbeados, bem vestidos em uniformes camuflados feitos sob medida, usando botas que brilham como vidro negro.

“*Hollywood soap opera about the love for guns*”<sup>1</sup> (1979, p.38) e, em sua trama, o filme apresenta

*the fighting soldiers from the sky go hand-to-hand with all Victor Charlies in Southeast Asia. [John Wayne] snaps an order to an Oriental actor who played Mr. Sulu on ‘Star Trek.’ Mr. Sulu, now playing an Arvin officer, delivers a line with great conviction: ‘First **kill**...all stinking Cong... then go home.’ The audience of Marines roars with laughter.*<sup>2</sup> (1979, p. 38)

Sua ironia acentua a crítica ao filme de John Wayne. As personagens construídas por John Wayne e pelo ator oriental são a representação idealizada de uma relação amorosa entre soldados americanos e vietnamitas. Esta relação, no entanto, destoa da narrativa de Joker, que explora os desentendimentos entre estes dois exércitos. Podemos notar a posição dos soldados americanos perante os soldados Arvin (soldados do exército do Vietnã do Sul) quando o pelotão invade a cidade de Hué e encontra muitas jóias e artefatos preciosos em alguns templos. Joker avista alguns soldados Arvin assaltando um destes templos e comenta, “*Arvins believe that jewels and money are essential military supplies*”<sup>3</sup> (1979, p. 82). Para os soldados americanos, os vietnamitas são meros bandidos.

Joker passa então a criticar as falhas de continuação do filme e a reação dos fuzileiros ao assistirem-no,

*Later, at the end of the movie, John Wayne walks off into the sunset with a spunky little orphan. The grunts laugh and whistle and threaten to pee all over themselves. The sun is setting in the South China Sea—in the east—which makes the end of the movie as accurate as the rest of it*<sup>4</sup>. (p. 38)

O filme possui muitos outros erros de continuação e foi acusado com veemência de criar uma imagem fantasiosa sobre o conflito. Ao apresentar Joker e os fuzileiros rindo e

<sup>1</sup> Novela hollywoodiana sobre o amor à armas.

<sup>2</sup> Os soldados do céu vão no corpo a corpo com todos os Victor Charlies do sudeste asiático. [John Wayne] solta uma ordem para um ator oriental que fez o Sr. Sulu na “Jornada nas Estrelas”. O Sr. Sulu, agora um oficial Arvin, solta uma fala com grande convicção: “Primeiro *matar*... todos os malditos Cong... então ir para casa”. A plateia de fuzileiros morre de rir.

<sup>3</sup> Arvins acreditam que joias e dinheiro são suprimentos militares essenciais.

<sup>4</sup> Depois, no final do filme, John Wayne caminha em direção ao pôr do sol com um pequeno órfão impetuoso. Os *grunts* se riem e assoviam e ameaçam urinar-se. O sol está se pondo no Mar da China Meridional—no leste—que faz o final ser tão preciso quanto o resto do filme.



fazendo piadas sobre o filme, Hasford explora as diferenças entre a guerra vivida por ele, um veterano, e por outros soldados, contra a apresentada por John Wayne e a mídia militar.

Em referência recorrente ao filme de John Wayne, Joker chama sua arma de Mattel, uma marca de brinquedos que fabricava réplicas de M-16 durante os anos 60. Em uma cena, o personagem de John Wayne precisa quebrar uma arma ao meio e, como o ator não conseguiu realizar a tarefa, usou uma de brinquedo, fabricada pela Mattel. Esta informação ficou popular após as notas da produção do filme e Joker, assim como outros fuzileiros, adotaram o apelido em referência ao filme. Após desmaiar na invasão de Hué, Joker acorda e pergunta, “*Where’s my Mattel?*”<sup>1</sup> (1979, p. 106), ao que Cowboy responde, “*Your Mattel got wasted. Use this.*”<sup>2</sup> (1979, p. 106), e entrega uma outra arma ao companheiro. O uso dessa gíria, assim como outras referentes ao filme, marca o discurso crítico e irônico contra a representação de John Wayne da guerra. Outras expressões como, “*To do a John Wayne*”<sup>3</sup> ou “*Pilgrim*”<sup>4</sup> permeiam o vocabulário usado pelos fuzileiros em combate. Essa constante referência paródica à linguagem utilizada por John Wayne subverte o discurso do *Green Berets*, denunciando sua inadequação ao mundo da guerra.

### 3.14. *Grunts*

O último e mais curto capítulo do romance aborda a experiência de Joker e seus colegas da *Lusthog Squad* enquanto executam uma missão de reconhecimento na selva vietnamita próximo à cidade de Khe San. Nessa parte da narrativa, somos apresentados ao combate na selva, ao contrário da primeira e segunda parte que focalizam o treinamento básico, na vida nos quartéis e na guerra urbana. Esse capítulo conclui a obra e explora principalmente dois aspectos da guerra: a transformação sofrida pelos soldados no campo de

---

<sup>1</sup> Onde está a minha *Mattel*?

<sup>2</sup> Sua *Mattel* já era. Use essa.

<sup>3</sup> Fazer o John Wayne: agir com bravura e coragem.

<sup>4</sup> Peregrino: palavra utilizada por John Wayne predominantemente em seu filme *O Homem que Matou o Fascínora* (1940) de John Ford. A expressão tornou-se popular entre os imitadores de John Wayne.

batalha e o aspecto interminável da guerra. Hasford apresenta-nos a transformação final dos soldados que perdem sua inocência e passam a aceitar as atrocidades do campo de batalha e a perda dos colegas. Ao final do romance, podemos notar como esta transformação é contínua e, de certa forma, perpétua. Os soldados passam a levar isto consigo para depois da guerra. Esta situação na qual os soldados se encontram não tem um fim específico, ela é perpetuada, assim como toda a guerra. O final do romance sugere que o conflito não tem um fim específico, assim como o sofrimento dos soldados americanos.

### 3.15. A última transformação

Nesta parte do romance, somos guiados pela transformação de Joker e de seus colegas que, para poderem lidar com a batalha, passam a aceitar suas atrocidades fazendo piadas e brincadeiras. Na primeira parte, Leonard Pratt passa de um soldado inexperiente e alegre para uma máquina de matar sem controle. Depois, vemos a diferença entre soldado novato e os que passaram mais tempo no Vietnã, entre aqueles que acreditam no sucesso da campanha americana e aqueles que perceberam seu fracasso.

Enquanto estão marchando pela floresta, as maiores dificuldades se apresentam para os fuzileiros. Joker descreve, “*Insects eat our skin, leeches drink our blood, snakes try to bite us, even monkeys throw rocks*”<sup>1</sup> (1979, p. 150). A selva vietnamita apresenta-se como o maior inimigo dos fuzileiros. No entanto, para superar estas dificuldades, cada soldado tenta não pensar na realidade vivida, mas sim em seus sonhos com a volta para casa e em seus calendários de *short-timers*. Joker narra, “*we think about things we will do after we rotate back to the World, about silly high-school capers we pulled before we were sucked up into the Crotch [...] about picking popcorn kernels out of our teeth at the drive-in with ol’ Mary Jane*

---

<sup>1</sup> Insetos comem nossa pele, sanguessugas bebem nosso sangue, cobras tentam nos morder, até os macacos jogam pedras.

*Rottencrotch*<sup>1</sup> (1979, p. 151). Os soldados tentam se concentrar nas coisas pequenas que poderiam fazer de volta aos Estados Unidos. Eles pensam em coisas insignificantes, “*We think about things that aren’t important so that we won’t think about fear—about the fear of pain, of being maimed*”<sup>2</sup> (1979, p. 151-2). Somente concentrando-se em detalhes e pequenas coisas é que eles conseguem livrar-se dos medos para sobreviver na floresta.

Joker continua e descreve o maior medo dos soldados, “*or about loneliness, which is, in the long run, more dangerous, and, in some ways, hurts more*”<sup>3</sup> (1979, p. 152). O medo de acabar sozinho, tanto no Vietnã como nos Estados Unidos, amedronta os soldados e este foi o fim de muitos veteranos que não se adaptaram à vida americana ao voltarem para casa. No entanto, eles tentam não pensar nestas coisas grandes e importantes. Joker conclui, “*we lock our minds into our feet, which have developed a life and a mind of their own*”<sup>4</sup> (1979, p. 152). Com o tempo no combate, os pés acabam tomando decisões sozinhos, decisões como fugir, ou correr ou tentar ser um herói. Este hábito de pensar nas coisas simples é uma das formas encontrada pelos soldados para enfrentarem a situação. Pensando em dar um passo por vez, cada soldado acaba isolando seus pensamentos nestes detalhes e esquecendo-se do resto.

Nesse capítulo, outro franco-atirador prepara uma emboscada para o pelotão que perde alguns homens. O franco-atirador acerta um dos soldados na perna e, enquanto outros correm para socorrê-lo, ele continua a ferir outros soldados. Não matando ninguém, o atirador faz o pelotão entrar na área de alvo para salvar os colegas. Cowboy é o último que entra nesta área para salvar seus companheiros e acaba sendo ferido. Compreendendo a situação, Joker decide abandonar seus companheiros e tomar outro caminho. Ele então atira em Cowboy, acabando com o sofrimento de todos.

---

<sup>1</sup> Pensamos nas coisas que faremos quando voltarmos ao Mundo, nas façanhas bobas que fizemos no colégio antes de ser sugado para essa merda [...] em tirar grãos de pipoca dos dentes no drive-in com a Mary Jane Rottencrotch.

<sup>2</sup> Pensamos nas coisas não importantes para não pensar no medo—no medo da dor ou de ser mutilado.

<sup>3</sup> Ou sobre a solidão, que é, ao longo prazo, mais perigosa, e que, de certa forma, dói mais.

<sup>4</sup> Prendemos nossa mente aos pés, que desenvolveram uma vida e uma mente própria.

Embora este ato fosse a única saída no momento, ele muda Joker e seus companheiros. Ele passa a encarar a morte como algo trivial e comum. Até mesmo a descrição da morte do melhor amigo é despida de sentimentos:

***Bang.** I sight down the short metal tube and I watch my bullet enter Cowboy's left eye. My bullet passes through his eye socket, punches through fluid-filled sinus cavities, through membranes, nerves, arteries, muscle tissue, through the tiny blood vessels that feed three pounds of gray butter-soft high protein meat where the brain cells arranged like jewels in a clock hold every thought and memory and dream of one adult male **Homo sapiens**.*<sup>1</sup> (1979, p. 178)

A descrição impessoal, objetiva e até mesmo científica marca um distanciamento criado pelos soldados para aceitar a situação. Isto é seguido por uma piada de Joker, que também é usada para distanciá-los da realidade, “*Man-oh-man, Cowboy looks like a bag of leftovers from V. F. W. barbecue*”<sup>2</sup> (1979, p. 178-179).

Após este incidente, Joker está mais cínico e crítico, mas torna-se parte de guerra. Como havia dito antes, ele não tenta entender o conflito, mas tornar-se parte dele. Ao final, os soldados param de rir, de conversar, e concentram-se em continuar caminhando. Como afirma Joker, “*we look forward to imaginary bennies: hot showers, cold beer, a fix of Coke (because things go better with Coke), juicy steaks, mail from home*”<sup>3</sup> (1979, p. 179). Mas eles sabem da realidade: “*The showers will be cold, the beer, if there's any, will be hot. No steak. No Cokes*”<sup>4</sup> (1979, p. 179). Ao contrário do que é mostrado para eles nos filmes e nos noticiários, eles não receberam as regalias que lhes foram prometidas.

Joker então conclui sua narrativa, tendo se tornado parte da guerra e adaptado-se às realidades do conflito. Os soldados concentram-se nos passos a seguir e em nada mais. Joker

---

<sup>1</sup> *Bang.* Olho pelo fino tubo de metal e vejo a bala entrar pelo olho esquerdo de Cowboy. Minha bala entra pelo buraco do olho, passa por cavidades cheias de fluído, por membranas, nervos, artérias, tecido muscular, por pequenos vasos sanguíneos que alimentam um quilo de carne cinzenta macia com alto grau de proteína onde células cerebrais emparelhadas como joias em um relógio guardam os pensamentos e as memórias e os sonhos de um *Homo sapiens* macho adulto.

<sup>2</sup> Caracas, o Cowboy parece com um saco de restos do Churraquinho da V.F.W.

<sup>3</sup> Aguardamos regalias imaginárias: banhos quentes, cerveja gelada, um pouco de Coca (porque tudo fica melhor com Coca), bifés suculentos, cartas de casa.

<sup>4</sup> Os banhos serão gelados, a cerveja, se tiver alguma, estará quente. Nenhum bife. Nenhuma Coca.

afirma, “*There it is*”<sup>1</sup> antes de terminar sua história. Ele passa a aceitar toda a situação e a tornar-se parte da guerra. O final não é esperançoso e tampouco feliz. Joker volta para casa transformado em uma pessoa cínica e assassina.

A representação de Hasford não é esperançosa como no filme de John Wayne ou nas propagandas militares do governo. No Vietnã de Hasford, os soldados sofrem brutalidades do começo ao fim e transformam-se de seres humanos em máquinas de matar e, depois, em cínicos. Os horrores do conflito seriam carregados por todos durante os anos posteriores à guerra. A guerra é cruel e deixa marcas indeléveis em todos os seus participantes e em seus familiares e amigos.

---

<sup>1</sup> Aí está!

## 4. *Full Metal Jacket* (1987)

### 4.1. Stanley Kubrick

Stanley Kubrick tornou-se um dos diretores mais controversos do cinema americano, produzindo 13 filmes durante sua carreira de 46 anos. Após o sucesso de seu 6º filme, *Lolita* (1962), ele abandonou os Estados Unidos, mudou-se para um subúrbio de Londres e passou a trabalhar em reclusão, sem a pressão dos produtores de Hollywood e assumindo total autonomia em suas obras. Os filmes que se seguiram colocaram-no no rol de diretores geniais, com obras tais como *Dr. Strangelove* (1963), *2001: A Space Odyssey* (1968), *A Clockwork Orange* (1971).

O pequeno sucesso de seu primeiro filme lhe ajudou a conseguir outros trabalhos em produções dos grandes estúdios de Hollywood. Sua carreira como director progrediu com filmes como *Killer's Kiss* (1955), *The Killing* (1956), *Paths of Glory* (1958) e *Spartacus* (1960). Esses filmes, no entanto, eram amplamente controlados pelos estúdios e seus produtores. A liberdade de Kubrick para desenvolver suas ideias aconteceu apenas mais tarde, quando dirigiu *Lolita* (1962).

A partir de seu sexto filme, Kubrick pôde ter a liberdade total em suas produções, que passaram a fazer muito sucesso tanto com a crítica quanto com o público. A trilogia futurista composta por *Dr. Strangelove* (1963), *2001: Space Odyssey* (1968) e *A Clockwork Orange* (1971) reflete o caráter crítico de Kubrick, mostrando um mundo futuro no qual a confiança nos políticos da época levaria à catástrofe. Após o sucesso destas obras futuristas, ele passou a adaptar o romance histórico de William Makepeace Thackeray em *Barry Lyndon* (1975), que explora a trajetória de um irlandês na corte britânica. Logo seguiram-se as adaptações *The Shinning* (1980), do romance de terror de Stephen King, e *Full Metal Jacket* (1987), do romance sobre a Guerra do Vietnã de Gustav Hasford. Por fim, após doze anos sem produzir um filme, Kubrick realizou *Eyes Wide Shut* (1999), uma adaptação do romance de Arthur

Schnitzler sobre relações amorosas. Em 1999, meses antes da abertura de seu último filme, Kubrick sofreu um ataque cardíaco e faleceu no dia 7 de março.

Embora suas obras fossem tão variadas em temas e narrativas, alguns temas eram recorrentes em seus filmes. Kubrick sempre trabalha uma perspectiva diferente da natureza humana, explorando seu lado mais sombrio. Seus personagens não são modelos de conduta e sempre passam por um processo de decadência moral ao longo de suas narrativas. Kubrick não propõe analisar o lado construtivo de seus personagens, mas o lado desconstrutivo e crítico.

#### **4.2. *Full Metal Jacket* (1987)**

Esta adaptação do romance *The Short-Timers* (1979) foi desenvolvida por Kubrick ao longo de sete anos de trabalho recluso em sua casa em Londres. Com o auxílio de Gustav Hasford e Michael Herr, eles produziram um roteiro que condensou as três partes do romance de Hasford em duas partes mais concisas, que focam o processo desumanizador causado pelo treinamento e pela guerra. Nessa adaptação, acompanhamos Joker e seus colegas durante o brutal treinamento e durante seu serviço como correspondente de combate nas regiões de Da Nang e Hué.

O processo de produção desse filme, oito anos, foi o segundo mais longo na carreira de Kubrick, que utilizou muito de seu tempo para estudar o material disponível sobre a Guerra, visto que não havia servido como soldado no conflito. No ano anterior ao lançamento dessa obra, Oliver Stone lançou uma de suas principais obras, *Platoon* (1986), um filme sobre a perspectiva dos soldados no campo de batalha. Enquanto Stone, um veterano da guerra, desenvolve um filme baseado primariamente em suas experiências e tenta reconstruir a experiência da guerra nos mínimos detalhes—grande parte do filme foi realizado em Laos e Camboja para aumentar a credibilidade das imagens e locais—, Kubrick desenvolve uma obra

totalmente baseada em outros relatos e preocupando-se mais com verossimilhança que autenticidade. Sem ter participado da investida americana no sudeste asiático e recriando o ambiente vietnamita em Londres, Kubrick produz um trabalho que questiona o próprio valor de autenticidade da experiência.

Nas palavras de Michel Ciment em *Kubrick* (2001), “*Kubrick had never served in a war [...] and filmed Southeast Asia in Southeast London*”<sup>1</sup> (2001, p.229), no entanto, sua obra prima pelos detalhes e ganha caráter realista devido à equipe de consultores contratada pelo diretor. Podemos notar como essa obra inteiramente ficcional pode contar e reavaliar a História de formas tão críticas quanto uma obra não-ficcional. Um fato interessante é a abertura do filme que constrói imagens idênticas às imagens reais do documentário *Dear America*.



Cenas de *Dear America: Letter Home from Vietnam*



Cenas da abertura de *Full Metal Jacket*

---

<sup>1</sup> Kubrick não havia servido em nenhuma guerra [...] e filmou o sudeste asiático no sudeste de Londres.



### 4.3. A transformação dos recrutas em assassinos

Nessa versão de Kubrick, a transformação dos recrutas é recriada começando pela cena de abertura. Ao som da música “*Hello Vietnam*” de Johnnie Wright, uma melodia melancólica sobre a ida à guerra, os telespectadores são apresentados a imagens dos recrutas tendo os cabelos raspados. Ao final da cena e da música, no silêncio criado, são mostrados os montes de cabelos cortados no chão.



Private Joker tendo sua cabeça raspada



Cabelo dos soldados no chão da barbearia

O corte dos cabelos representa a perda da individualidade de cada recruta. Podemos notar também como cada personagem está sem expressão no rosto, o olhar fixo fora de cena. Ao final, podemos ver a individualidade de todos os soldados abandonada no chão da barbearia.

Já na cena seguinte, o filme apresenta o Sargento Hartmann com o mesmo discurso sobre o processo do treinamento e a renovação pela qual cada recruta passará. A estrutura narrativa permanece a mesma do romance, insultos e violência.



Sargent Hartmann insultando Joker

Em sua postura imponente, Hartmann grita com cada recruta, insulta-os e recorre à força física para impor sua disciplina militar. O enquadramento predominante nessas cenas é o *close* que traz a narrativa para um nível subjetivo e investiga a tensão psicológica da cena e de cada personagem. Os ângulos de câmera utilizados são os da *plongée*, para acentuar a inferioridade dos recrutas, e o da *contra-plongée*, para construir uma imagem de superioridade do sargento Hartmann. O movimento da câmera utilizado é o *travelling* que acompanha o sargento em sua marcha pelo centro de recrutas. O emprego desse recurso acentua a organização do enquadramento utilizado na cena, que, articulando esses elementos organizados, reforça o clima de disciplina do treinamento.

Outro elemento importante para a transformação dos soldados é a relação que eles desenvolvem com suas armas. Kubrick recria essa relação do romance em algumas de suas cenas. Hartmann obriga os recrutas a rezarem com seus rifles nas camas, antes de dormir. Em sincronia perfeita, os recrutas executam os movimentos para ficar em posição e entoar a oração ao rifle. Nas montagens das cenas por Kubrick, podemos notar como a organização é um dos fatores principais para o sucesso da lavagem cerebral imposta aos recrutas. O cenário é montado de forma que os mínimos detalhes estejam alinhados e organizados.



Recrutas deitados em beliches em Parris Island

Podemos notar também, nessas cenas, a profundidade que o enquadramento de Kubrick sugere. A fila de soldados alinhados em seus leitos é profunda e, embora possamos ver uma parede no final do alojamento, não podemos de fato ver o fim desta fila. Isso reforça o tom de insignificância de cada soldado perante esta infundável fila de soldados exatamente iguais.

À medida que estas cenas são apresentadas, ouvimos o entoar passional da oração e do amor dos soldados às armas. Uma personagem que passa a desenvolver uma relação humana e mais íntima com sua arma é o recruta Pyle. Enquanto o corpo de fuzilaria naval realiza a reza diária, Pyle é o que mais se empolga em louvar seu rifle: Charlene, como ele a chama.

#### 4.1.2. Recruta Leonard, Gomer Pyle

A atuação de Vincent D'Onofrio como Pyle é o que conduz a audiência à imagem inocente e caipira do recruta.



Leonard sorrindo

Leonard ri e mantém por grande parte do treinamento sua expressão ingênua, apesar do tratamento brutal de Hartmann. Os castigos infligidos em Pyle a cada erro não conseguem educá-lo. A alegria e inocência não saem de seu rosto.



Leonard sendo punido

Hartmann sufoca, espanca e humilha o recruta obeso. Além disto, o repertório de humilhação verbal de Hartmann é muito amplo. Vejamos suas falas: “*Pyle, your ass looks like 10 pounds of chewed bubble-gum.*”<sup>1</sup> Ou então, “*You walrus-looking piece of shit.*”<sup>2</sup> Entre outros insultos recorrentes.



As punições de Hartmann a Pyle

---

<sup>1</sup> Pyle, sua bunda parece cinco quilos de chicletes mascados.

<sup>2</sup> Seu pedaço de merda que parece uma morsa.

Enquanto os outros soldados realizam as atividades normalmente, Pyle não consegue se enquadrar e sofre os abusos de Hartmann. O sargento não deixa passar uma falha de Pyle e fica atento a todo momento.



Dificuldades de Pyle durante os treinamentos



Joker acompanha Pyle em sua mudança

Nada o motiva e, então, durante a sexta semana do treinamento, o sargento passa a punir o pelotão inteiro pelos erros de Leonard. A cada erro cometido, o pelotão paga com flexões, abdominais, e outras atividades físicas.



Leonard come a rosquinha roubada da cozinha



Recrutas sofrendo com os erros de Pyle

Os recrutas sofrem as consequências dos erros de Pyle. Zangados com sua inabilidade de se adaptar ao sistema militar, os recrutas do pelotão 30-92 decidem ensinar uma lição a Leonard.

A constituição desta cena no filme é reforçada pela iluminação e trilha sonora. Ao fundo, pode-se ouvir uma melodia crescente, contínua e constituída de tons graves que ressaltam o clima tenso do momento. A iluminação, criada pelo uso de luzes azuis que vêm de fora do cenário, pelas janelas, articula-se com as sombras dos objetos de cena e o branco das roupas das personagens para criar um ar sombrio e sinistro.





Sabão e a toalha



O início da *blanket party*



Pyle apanha de seus colegas



Pyle urra em seu beliche

Após a surra, a melodia some e o choro de Pyle ecoa no silêncio do alojamento enquanto Joker tampa seu ouvido para não ouvir o sofrimento do colega.



Joker não aguenta ouvir os choros de Leonard

A partir de então, a mudança de Pyle é marcada pelo seu novo olhar e sua expressão não mais inocente.



Leonard apresenta outra expressão após a surra

Enquanto seus colegas repetem as ordens de Hartmann, enquanto eles respondem e cantam, Pyle permanece calado com um olhar fixo e não expressivo.



O Recruta Pyle consegue finalmente enquadrar-se no exército

O sargento passa a elogiar as novas habilidades de Pyle que parece executar cada movimento com precisão e frieza.



Joker nota que Pyle conversa com sua arma

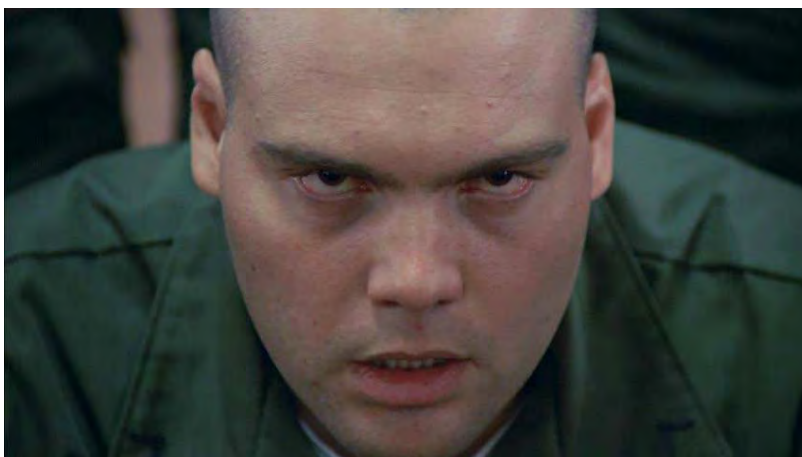
Leonard torna-se a máquina militar desejada pelas Forças Armadas, mas não é mais o mesmo. Embora seus colegas de pelotão notem estas mudanças, eles não fazem nada a respeito. Eles preferem não falar sobre o assunto.

Pode-se notar como Joker percebe a situação de Pyle e, posteriormente, no banheiro, comenta com Cowboy. A reação do texano é de indiferença.



Joker e Cowboy conversam sobre a situação de Pyle

Na versão de Kubrick, a cena na qual o recruta Pyle perde o controle ocorre no banheiro e é marcada, principalmente, por seu olhar.





O novo olhar de Pyle

Esta característica de olhar diretamente para a câmera com a cabeça baixa e os olhos erguidos é recorrente nas obras de Kubrick para marcar a passagem de uma personagem do estado de inocência para o de corrupto. Em seus filmes *Dr. Fantástico* (1963), *2001: Uma Odisséia no Espaço* (1971), *Laranja Mecânica* (1977), *O Iluminado* (1981), *De Olhos Bem Fechados* (1999), pode-se notar este olhar estampado no rosto das personagens principais, como podemos observar nas imagens a seguir:



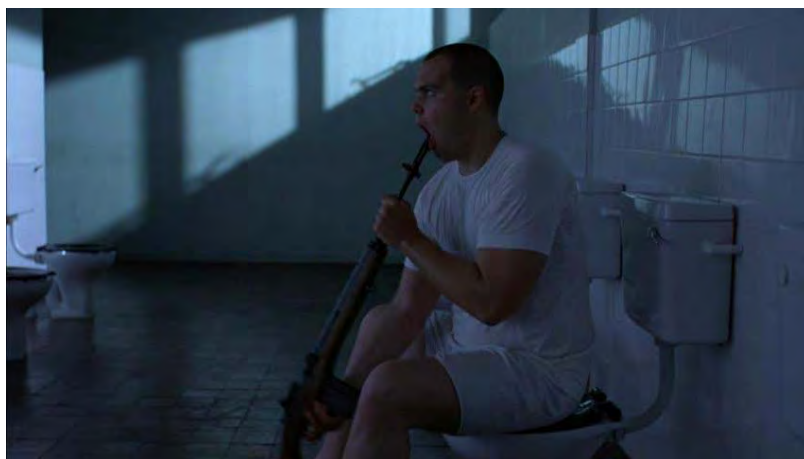
Antes de o sargento Hartmann, ainda usando seu chapéu característico, sair do quarto e entrar no banheiro, Joker tenta conversar com Pyle: “*If Hartmann finds us here, we’ll be in a world of shit*”<sup>1</sup>, ao que Pyle responde, “*I am in a world of shit*”<sup>2</sup>. Hartmann então confronta Pyle e leva um tiro.

<sup>1</sup> Se o Hartmann nos encontrar aqui, estaremos em um mundo de merda.

<sup>2</sup> Eu *estou* em um mundo de merda.



Pyle atira em Hartmann

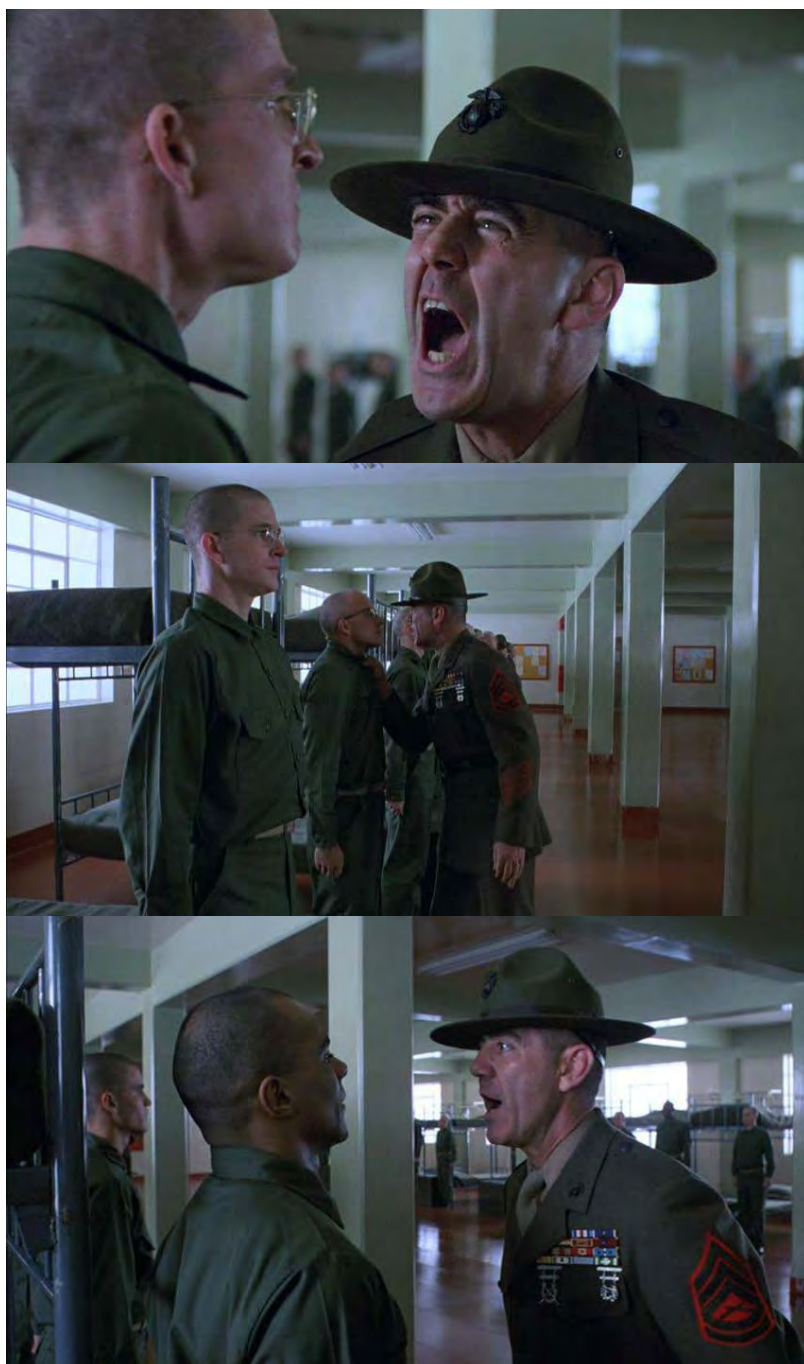


Após o assassinato, sem falar uma palavra, Pyle suicida-se.

#### **4.4. Brutalidade e torturas**

A brutalidade é construída pela articulação do monólogo do sargento e de seus atos perante os soldados. O sargento Hartman aproxima-se dos recrutas enquanto grita, segura-os

pelo uniforme, humilha-os e até mesmo bate. As cenas montadas por Kubrick exploram essa posição superior do sargento e a proximidade física entre as personagens.

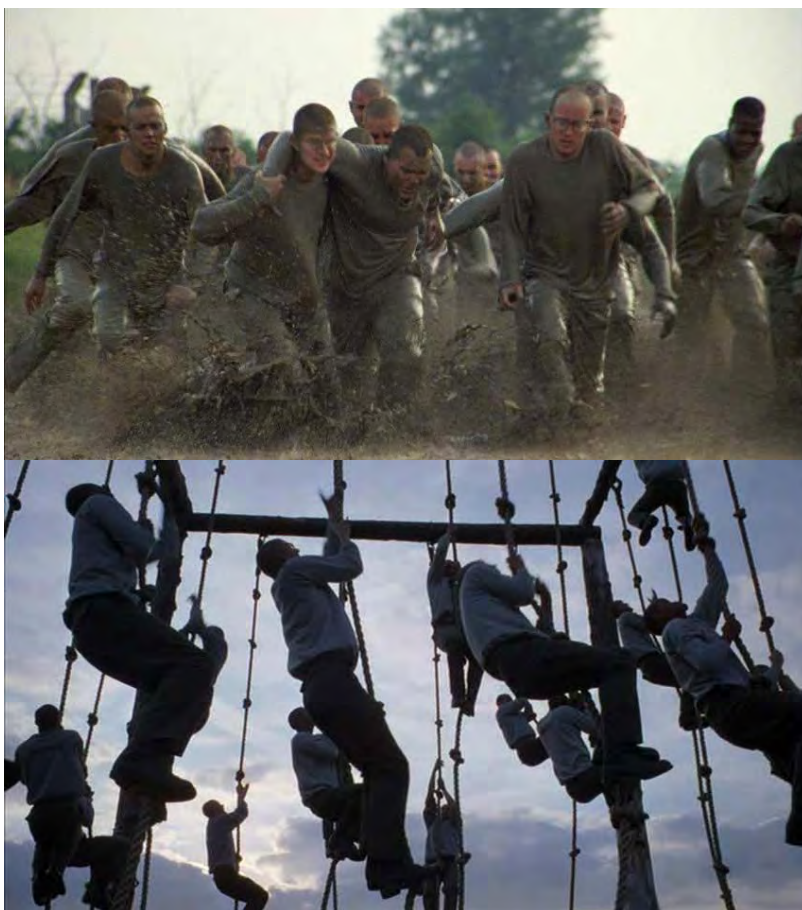


Hartmann disciplinando seus recrutas



Hartmann humilha Cowboy

Além da humilhação verbal desenvolvida nos diálogos do sargento, imagens dos obstáculos e da fadiga física pela qual eles são submetidos são apresentadas.



Treinamentos físicos extensos





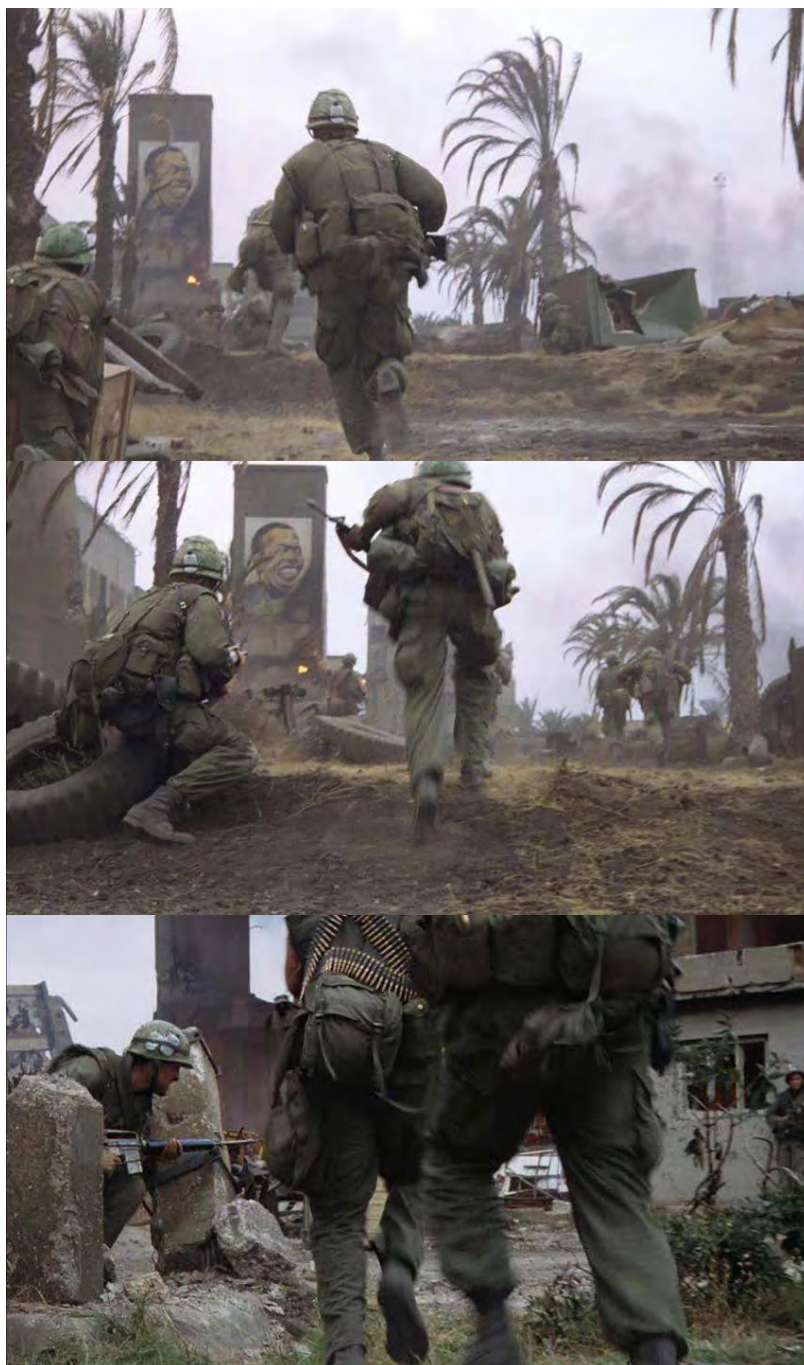
Obstáculos

Ao som de tambores de guerra, somos apresentados a essas cenas nas quais vemos a fila de soldados passando por obstáculos durante o decorrer do dia. As tomadas de plano geral utilizadas por Kubrick privilegiam o ambiente e deixam os soldados em posição inferior. Isso enfatiza a dominação do ambiente sobre o soldado e acentua sua insignificância. Perante essa grande base de treinamentos e dentro desse grupo de soldados, cada indivíduo torna-se insignificante.

Algumas tomadas de *close* colocando algumas das personagens em primeiro plano, articuladas às tomadas de plano geral, não só constroem a imagem de soldados impotentes ao poder do treinamento militar, mas também explora as angústias desses soldados perante essa realização.

#### **4.5. Subjetividade**

A narrativa de Joker nesse filme também é explorada de forma subjetiva e diferente das tradicionais representações. No entanto, Kubrick não utiliza somente a voz de Joker para construir estas imagens como no romance, mas também o enquadramento da câmera. As imagens do conflitos são apresentadas utilizando a técnica *steadycam* que, aqui empregada com solavancos e seguindo os soldados na batalha, coloca o espectador na perspectiva dos soldados ao invadirem a cidade de Hué.



A *steady-cam* segue os soldados pelo campo de batalha

Além disto, Kubrick intercala este ângulo com o ponto de vista exatamente oposto, um *contra-plongée* que encara os soldados de frente e explora os traços psicológico das personagens. Pelas expressões nos rostos dos soldados, pode-se ter uma visão muito mais humana do conflito. Podemos ver expressões de tristeza e angústia em momentos difíceis para os soldados, ou então de alívio e até mesmo alegria após um momento difícil.



Tomada de *plongée* revelando as reações dos soldados

Por meio desta perspectiva, as expressões fisionômicas são responsáveis por dar o tom da cena. Sem o uso de muitos diálogos, Kubrick explora uma narrativa muito subjetiva.

#### 4.6. Experiência vs. Ingenuidade

No filme de Kubrick, uma cena marca a divisão entre os soldados experientes e os novatos. Logo após a invasão da cidadela de Hué, o tenente Crazy Earl e outro soldado são mortos na batalha e são colocados no chão, aguardando a retirada. Os outros soldados fazem uma roda em volta dos mortos e dizem suas últimas palavras de adeus. A câmera, utilizando um *contra-plongée*, foca cada soldado em um *close* e gira conforme cada soldado fala suas palavras. A perspectiva abordada aqui é a dos soldados mortos estirados no chão que são o centro da atenção dos soldados vivos. Logo vemos Animal Mother, um soldado de grande porte, proferindo a frase “*Better you than me!*”<sup>1</sup>, enquanto olha para os mortos.

---

<sup>1</sup> Antes você que eu.



Animal Mother: experiência

Após Animal Mother dar seu depoimento, Rafter Man diz, “*At least they died for a reason: freedom*”<sup>1</sup> e Mother responde, “*Flush it out of your headgear, new guy. You think we waste gooks for freedom? This is a slaughter. If I’m going to get my balls shot off for a word, my word is poontang*”<sup>2</sup>.



Rafter Man: ingenuidade

O cinismo de Animal Mother é contraposto à ingenuidade de Rafter Man. A crença em liberdade e o objetivo definido desta guerra, que eram fortes no início do conflito, agora estão perdidos. Conforme o soldado serve na batalha e passa pelas experiências do campo, ele vai perdendo suas crenças iniciais nos propósitos do conflito, definidos pelos oficiais e pelo governo.

<sup>1</sup> Pelo menos morreram por um motivo: liberdade.

<sup>2</sup> Tira isso da sua cabeça, novato. Você acha que matamos vietnamitas por liberdade? Isso é uma chacina. Se eu for arriscar perder minhas bolas por uma palavra, minha palavra é *boceta*.

O destino de Rafter Man em *Full Metal Jacket* não é de morte como no livro, mas de aceitação. Ele torna-se um membro da *Lusthog Squad*, como afirma, “*Am I a heartbreaker? Am I a life taker?*”<sup>1</sup>, referindo-se ao subtítulo do grupo.

#### 4.7. Atrocidades da guerra

Em *Full Metal Jacket*, quando Joker e Rafter Man estão a caminho de Hué, em um helicóptero, o soldado responsável pela metralhadora do helicóptero atira em civis vietnamitas que estão trabalhando em um arrozal. Este soldado afirma, “*Anyone who runs is a VC. Anyone who stands still is a well-disciplined VC*”<sup>2</sup>, e continua a atirar nos civis.



Soldado americano atira em camponeses

Joker então inicia um pequeno questionário e, após o soldado assumir ter matado crianças e mulheres, pergunta, “*How can you shoot women and children?*”<sup>3</sup>. O soldado responde, “*It’s easy. You Just don’t lead them too much. Ain’t war hell?*”<sup>4</sup>. Neste momento, pode-se notar como muitos dos soldados americanos não se importavam com as vidas do povo vietnamita.

<sup>1</sup> Eu arraso corações? Eu tomo vidas?

<sup>2</sup> Se correr é um VC, se ficar parado é um VC bem disciplinado.

<sup>3</sup> Como você consegue atirar em mulheres e crianças?

<sup>4</sup> É fácil. É só não ficar mirando muito. A guerra não é um inferno?

Kubrick também constrói uma cena representativa da relação de oposição entre os soldados americanos e o povo vietnamita. Joker e Rafter Man caminham junto a um grupo de soldados em uma direção, enquanto um grupo de civis vietnamitas caminha para o outro lado.



Soldados americanos e o povo vietnamita

A imagem é dividida exatamente ao meio tanto pela trincheira quanto pela nuvem de fumaça criada no centro da imagem e que marca a separação bem definida entre os planos ocidental e oriental da imagem. No plano ocidental, podemos ver os soldados americanos, os caminhões do exército e os helicópteros seguindo em uma direção. Do lado oposto da imagem, no plano oriental, notamos o povo vietnamita seguindo para a direção oposta. O movimento oposto realizado pelos dois grupos representa a oposição de objetivos dos americanos e do povo vietnamita, ainda acentuado pela distância criada pela trincheira. É possível verificar também como a diferença das características do plano ocidental para o oriental representam as diferenças entre os americanos e vietnamitas. Enquanto o lado ocidental é composto pela tecnologia do maquinário bélico e dos postes de eletricidade, o lado oriental é composto pelo cenário rural das palmeiras e das plantações de arroz, mostrando a oposição dos dois lados envolvidos na guerra.

#### 4.8. *Winning the Hearts and Minds*

Kubrick também constrói críticas ao *winning the hearts and minds* do povo vietnamita. Na cena que inicia a segunda parte do filme, podemos ver elementos que denunciam a falha dessa campanha. Joker e Rafter Man encontram-se nas ruas de Da Nang quando são abordados por uma prostituta. Após uma negociação, Joker levanta-se e posa para fotos com a vietnamita. Enquanto Rafter Man tira fotos, um jovem vietnamita passa por perto e rouba a câmera do americano, revelando, assim, a hostilidade do povo contra a presença dos soldados dos Estados Unidos ali.



Prostituta vietnamita caminha em direção aos soldados

Quando a prostituta aparece na cena, a música de fundo é “*These Boots are Made for Walkin*”, de Nancy Sinatra. A música relata as botas que podem ser usadas para “*walk all over you*”<sup>1</sup>, que é uma referência ao que os vietnamitas farão com os soldados americano.

---

<sup>1</sup> Passar por cima de você.



Rafter Man registra o momento entre Joker e a prostituta vietnamita

A relação entre os americanos e as mulheres vietnamitas é como uma transação de negócios. Discutem e combinam um preço. A prostituição cresceu muito naquele país com a queda da economia e a pobreza iminente. Ao fundo da cena, atrás do casal que representa a relação entre Estados Unidos e Vietnã, podemos ver *outdoors* de propagandas de enlatados, produtos industrializados e pasta de dentes (Hynos), os representantes do *Hearts and Minds*.

Na cena seguinte, logo após a câmera de Rafter Man ser roubada, o ladrão é visto executando golpes de artes marciais abaixo das propagandas dos produtos americanos.



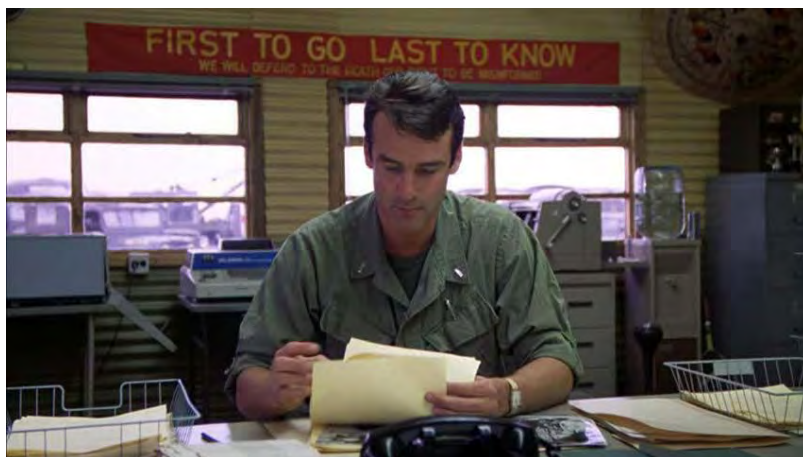
Vietnamita hostil

Em segundo plano vemos a tentativa americana de comprar os vietnamitas — produtos industrializados e de uso pessoal para o *Hearts and Minds* — enquanto em primeiro plano, vemos a hostilidade dos vietnamitas contra os americanos. Nesse momento é que notamos a falha da tentativa de *win the hearts and minds* dos vietnamitas.



#### 4.9. A mídia militar

A crítica à mídia militar é resumida em uma grande cena dentro da sala principal do escritório ISSO, em Da Nang. Enquanto todos os correspondentes de combate estão sentados em volta da mesa principal do escritório, o chefe editorial lê as notícias produzidas, altera os termos utilizados e edita o que for necessário.



*The Stars and Stripes*

Enquanto ele censura as notícias dos correspondentes, pode-se ver ao fundo um *banner* com os dizeres “*First to go last to know - We will defend to the death our freedom to be misinformed*”<sup>1</sup>, dando um tom irônico a este discurso. Ao mesmo tempo, vemos os correspondentes precisando reescrever suas notícias com novas diretrizes e substituindo termos como “*search and destroy*” por “*sweep and clear*”<sup>2</sup>.



Correspondentes do *Stars and Stripes*

<sup>1</sup> Primeiros a ir, últimos a saber - Defenderemos até a morte o nossa liberdade de ser mal-informado.

<sup>2</sup> “buscar e destruir” por “varrer e liberar”.

Além disto, o chefe editorial questiona as notícias pessimistas, principalmente a escrita por Joker, e explica aos seus correspondentes, “*We run two basic stories here. Grunts who give half of their pay to buy gooks toothbrushes and deodorants: winning of hearts and minds. And combat action that results in a kill: winning the war*”<sup>1</sup>. Por esta postura, podemos ver o tom de censura da mídia militar visando esconder todas as notícias sugestivas de uma situação que não fosse a da vitória americana.

#### 4.10. Vietnã e Hollywood

No filme de Kubrick, as referências a *Green Berets* são marcadas pelas imitações de Joker durante o filme. Em uma briga com Animal Mother, Joker retruca com sua voz de John Wayne, “*Well, pilgrim, only after you eat the peanuts out of my shit*”<sup>2</sup>.



Matthew Mondine imita John Wayne

Parodiando o discurso de John Wayne, Joker denuncia a inadequação do personagem do Colonel Mike Kirby em *Green Berets*.

Além das constantes imitações feitas por Joker, as imagens construídas por Kubrick também questionam o filme de 1968 e apresentam outras perspectivas. Ao representar a base militar em Da Nang, Kubrick repensa a situação apresentada em *Green Berets*, que mostra

<sup>1</sup> Nós escrevemos duas histórias básicas aqui. *Grunts* que doam metade do pagamento para comprar escovas de dente e desodorantes pros vietnamitas: ganhar os corações e as mentes. E ação de combate que resulta em uma morte: ganhar a guerra.

<sup>2</sup> Bem, peregrino, só depois que você comer os amendoins da minha merda.

muito conforto e regalias aos seus soldados. Um dos Boinas Verdes recebe um tratamento especial com um quarto individual no qual ele dorme, de pijamas, relaxado e confortável. Além disto, os soldados em *Green Berets* podem levar seus pertences para a base sem restrições. No filme de Kubrick, a representação da base militar não é tão organizada e confortável como no filme de Wayne. As condições precárias dos soldados não lhes dão privacidade, nem conforto. Nenhum soldado é visto de pijamas ou organizado.



Base militar em Da Nang

Os objetos que compõem o cenário são artigos militares ou objetos vietnamitas. Revistas pornográficas, cigarros e bebidas alcoólicas podem ser vistas. Ao contrário do Vietnã romântico de John Wayne, este aqui não é organizado e puritano.

Em outra cena chave para o desenvolvimento da crítica de Kubrick tanto à presença americana no Vietnã quanto às representações do conflito no cinema, Joker é mostrado dando uma entrevista ao documentário que alguns soldados estão fazendo sobre a guerra. Joker, com ironia, explica sua presença na guerra, *“I wanted to see exotic Vietnam, the jewel of Southeast Asia. I wanted to meet interesting and stimulating people from an ancient culture and kill them. I wanted to be the first kid on my block to get a confirmed kill”*<sup>1</sup>. Assim, podemos notar um cinema ao fundo da tela com um grande pôster de um filme *western*, gênero que

<sup>1</sup> Eu queria conhecer o exótico Vietnã, a joia do sudeste asiático. Eu queria conhecer um povo interessante e estimulante de uma cultura antiga e matá-los. Eu queria ser o primeiro no meu quarteirão a ter uma morte confirmada.

consagrou John Wayne. Estes tipos de filmes tratam do expansionismo americano, do Destino Manifesto e da dominação dos índios pelos homens brancos, sempre representando o homem branco como herói.



Joker em entrevista

Esta sobreposição de imagens e diálogos relaciona as representações da Guerra do Vietnã por John Wayne às suas representações do expansionismo americano. A crença no Destino Manifesto que motivou os homens brancos a dizimarem a população indígena e a tomarem seus territórios, aqui torna-se a crença na liberdade e no papel internacional como “polícia do mundo” que os Estados Unidos vêm a ter após a Segunda Grande Guerra. Além disto, Kubrick está apontando para o fato de o filme de John Wayne sobre o Vietnã ser tão fantasioso quanto seus filmes de *western*: ambos utilizam personagens maniqueístas para montar uma imagem do povo a ser exterminado como os vilões do mundo, sem aceitar outras possibilidades.

#### **4.11. Grunts**

A versão fílmica da obra condensa a terceira parte do romance na segunda parte, mantendo somente alguns pontos-chaves para o desenvolvimento da narrativa. No entanto, Kubrick também trabalha o destino trágico dos soldados utilizando uma nova estrutura narrativa. No final de *Full Metal Jacket*, o leitor é apresentado à transformação sofrida pelos

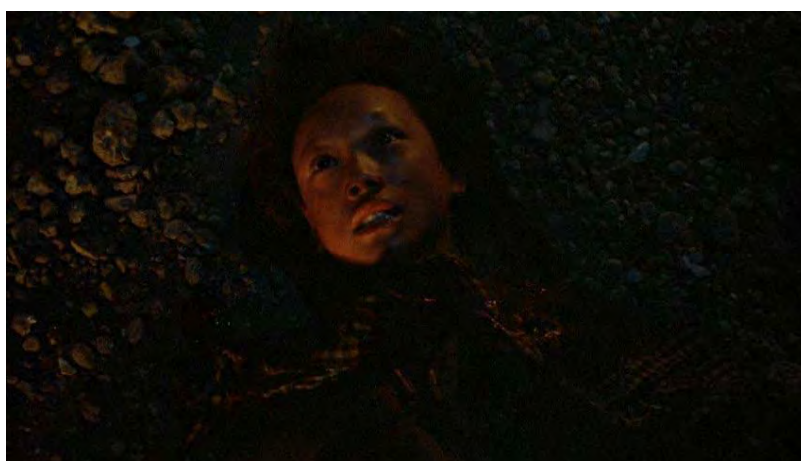
soldados, principalmente Joker. O final do filme, assim como do romance, não sugere um fechamento da narrativa, nem um fim ao conflito. Considerando as atividades militares americanas pós-Vietnã, podemos interpretar este final como uma crítica ao contínuo, mesmo que voluntário, alistamento de jovens no serviço militar, aos conflitos subsequentes nos quais os EUA se envolveram, e ao tratamento que a mídia americana continua a dar aos soldados, aos veteranos e à situação militar americana.

#### **4.12. A última transformação**

Kubrick explora estes mesmos temas nas cenas finais do filme. Após os soldados fecharem o cerco na franco-atiradora que os havia encurralado, Joker descobre que ela era apenas uma menina, quase uma criança. Joker fica sem reação e não consegue matá-la. Rafter Man, seu companheiro, atira e a deixa agonizando no chão.



A franco-atiradora vietnamita



Rafter Man consegue ferir a franco-atiradora

Enquanto todos olham para a criança, e decidem deixá-la para trás, é Joker quem decide que seria importante fazer algo com ela. Ele então a mata, acabando com seu sofrimento. Nesta cena, a câmera focaliza o rosto de Joker e suas expressões enquanto mata a jovem.



Joker mata a jovem vietnamita

Joker passa por este processo de transformação e passa a aceitar a realidade da guerra. Marchando em direção ao Rio dos Perfumes, os soldados sobreviventes cantam a música tema

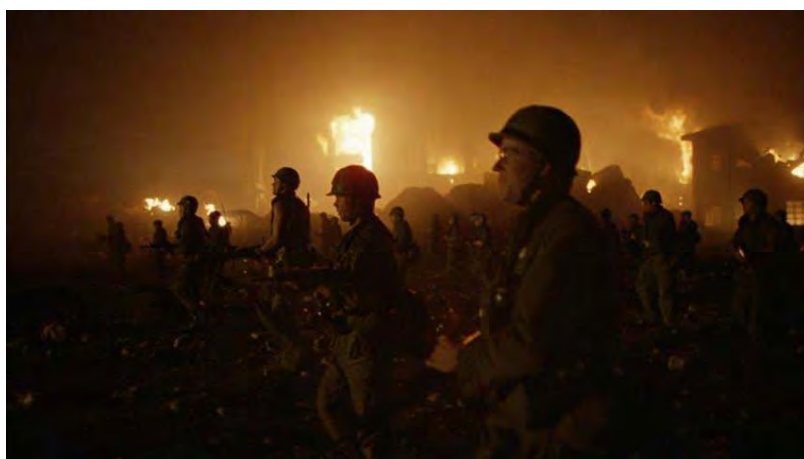
do *Mickey Mouse Clubhouse*, um programa infantil que era televisado aos sábados pela manhã:

*So come along and sing our song  
And join our fam-i-ly...  
M. I. C. ... K. E. Y. ... M. O. U. S. E.  
Mickey Mouse, Mickey Mouse....*<sup>1</sup>

Enquanto ouvimos essas palavras cantadas ao fundo, ouvimos a conclusão de Joker, “*I am so happy that I am alive, in one piece and short. I’m in a world of shit, yes, but I am alive. And I am not afraid*”<sup>2</sup>. O tom de um final feliz, articulado com a canção alegre de *Mickey Mouse*, na verdade retrata um final trágico.

Joker aceita a situação do Vietnã e torna-se uma máquina de matar, completando a transição sofrida pelos soldados de ingenuidade para experiência. O final feliz sugerido por Joker e a canção alegre são articulados à imagem triste do inferno que é a guerra ao fundo e às silhuetas em *fade-out* seguidas da canção *Paint it Black* dos Rolling Stones, para sugerir um final apocalíptico.

Enquanto muitos soldados acreditavam que voltar para casa vivo era um final satisfatório, para Kubrick e Hasford nenhum final para esta guerra poderia ter algo de ser positivo.



Soldados americanos marcham ao final do filme

<sup>1</sup> Então venha conosco e cante nossa música / e junte-se à nossa família / MIC...KEY...MOUSE / Mickey Mouse... Mickey Mouse...

<sup>2</sup> Estou tão feliz de estar vivo, inteiro e quase no final. Estou em um mundo de merda, é verdade, mas estou vivo. E não tenho medo.



Somente as silhuetas dos soldados

Ao som dessa música, as silhuetas dos soldados marcham para o horizonte sem fim e a cena escurece. A música dos Rolling Stones marca a transição sugerida por esta parte do filme, como a letra sugere, isto é, uma pessoa vê tudo a sua volta transformando-se em negro, perdendo suas cores. Assim, também para os soldados, a vida em seu redor torna-se negra e sem cores.



## 5. Considerações Finais

Ao analisar de forma comparativa essas duas obras, pudemos notar as formas como tanto a obra literária quanto a cinematográfica reavaliam a Guerra do Vietnã e deixam esse momento histórico aberto a novas interpretações. O romance *The Short-Timers*, de Gustav Hasford, e o filme *Full Metal Jacket*, de Stanley Kubrick, utilizam-se dos procedimentos peculiares de cada meio para construir críticas à intervenção americana no Vietnã, às políticas externas americanas e a representações anteriores que focalizavam o conflito.

Ao contrário do antigo seriado *Gomer Pyle USMC*, a narrativa de Hasford mostra um treinamento violento e brutal. O instrutor espanca seus recrutas e desenvolve atividades físicas exaustivas. A relação construída entre o instrutor e o recruta Pyle mostra-nos a determinação do exército em transformar esses recrutas em assassinos. Contudo, essa transformação é trágica, pois Pyle perde o controle, assassina seu instrutor e comete suicídio. Kubrick recria este episódio utilizando-se da atuação dos atores e ângulos de câmera que remontam um clima pesado de sofrimento. As atividades físicas mostradas e a conduta do instrutor reforçam a disciplina militar que pode ser vista com tons de crueldade. A transformação de Pyle é evidenciada pelo seu olhar, característico dos filmes de Kubrick.

Subvertendo as ideias principais do filme *The Green Berets*, Hasford utiliza um narrador cínico para parodiar as atitudes de John Wayne criticando-o. Por meio das situações nas quais Joker encontra-se na segunda parte do romance, Hasford constrói críticas à mídia militar e à sua tentativa fracassada de convencer o povo, por meio de mentiras, de que a campanha do *Winning of Hearts and Minds* tinha sucesso. Kubrick, por outro lado, utiliza-se de montagens de cena visando construir suas críticas a esta mesma campanha. Com um cenário repleto de propagandas de cremes dentais e de produtos de higiene pessoal articulado às atitudes hostis das personagens vietnamitas, podemos notar como essa tentativa do exército americano de conquistar o povo vietnamita falhava de modo veemente.

Acompanhando os soldados em suas jornadas nas ruínas da cidade de Hué, podemos ver uma faceta da guerra antes omitida. Somos apresentados ao cotidiano dos soldados, suas angústias, medos e sonhos. Além disso, também vemos as atrocidades cometidas pelos americanos em combate e o total descaso dos soldados com a vida humana. O processo de transformação dos soldados novatos e esperançosos em soldados cínicos também é explorado.

O final das duas obras é comum, um final irônico. Os soldados marcham em frente, felizes por estarem vivos e de terem se tornado parte daquela guerra. No entanto, podemos notar que, embora aparente ser um final satisfatório, na verdade é algo extremamente trágico. Os soldados que sobreviveram ao conflito perderam sua inocência, perderam sua individualidade e perderam uma parte de si mesmos. O romance termina com duas frases simples, “*There it is. I wave my hand and Mother takes the point*<sup>1</sup>” (1979, p. 180). A frase *There it is* evidencia a dificuldade de explicar a guerra e, quando *Mother* assume a liderança do grupo, podemos ver que a situação é perpetuada. No filme, Kubrick recria essa situação em uma cena na qual os soldados marcham em direção ao escuro enquanto a imagem entra em um *fade*. Assim, como no romance, essa cena reforça o caráter infundável dessa guerra. Além disso, o movimento dos soldados da claridade para a escuridão constrói uma paródia do quadro *Manifest Destiny*, de John Gast (1782). Com essa paródia, podemos relacionar que essa crítica de Kubrick não se refere somente à situação americana no Vietnã, mas como toda a ideologia militarista do governo americano.

---

<sup>1</sup> Aí está. Mexo minha mão e Mother assume a ponta.



Soldados marcham da luz para a sombra



*Destino Manifesto* (1872), de John Gast

Neste sentido, vemos a força da Literatura e do Cinema para reavaliar e até mesmo reconstruir momentos históricos. Além de questionar a presença americana no Vietnã, essas duas obras repensam as formas de representar essa guerra e suas implicações. Ao final, podemos notar que tanto Hasford quanto Kubrick utilizam esse momento histórico para também traçar uma crítica às políticas externas americanas que perpetuam até os dias de hoje. Após o final da Guerra do Vietnã em 1975, os Estados Unidos já se envolveram em diversos conflitos em outros países, causando a morte de muitos jovens americanos. Desses conflitos, as duas Guerras do Golfo e a Guerra ao Terror, por exemplo, custaram a vida de muitos sob um pretexto muito semelhante ao utilizado nos anos 60: levar os valores da democracia e da liberdade a todo o mundo, em que subjaz um projeto imperialista.

## 6. Referências Bibliográficas

ALLMAN, T. D. Massacre at Takeo. In: *Reporting Vietnam Part two: American journalism 1969-1975*. New York: The Library of Congress, 1998. p. 50-6.

BENJAMIN, W. *Origem do drama barroco alemão*. Trad. Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1984.

\_\_\_\_\_. Sobre Alguns Temas em Baudelaire. In:\_\_\_\_\_. *Obras Escolhidas III Charles Baudelaire, um lírico no auge do capitalismo*. Trad. de J. C. M. Barbosa e H. A. Baptista. São Paulo: Brasiliense, 1989.

\_\_\_\_\_. Teses sobre o Conceito de História. In:\_\_\_\_\_. *Obras Escolhidas I: Magia, técnica, arte e política*. Trad. Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1985.

BROWNE, M. He was sitting in the center of a column of flame. In: *Reporting Vietnam Part one: American journalism 1959-1969*. New York: The Library of Congress, 1998. p. 79-85.

BURGOYNE, R. *A nação do filme*. Trad. Rané Loncan. Brasília: Editora da UNB, 2002.

CIMENT, M. *Kubrick: The Definitive Edition*. Trad. Gilbert Adair. New York: Faber, 2001.

CONNOR, S. *Cultura pós-moderna: introdução às teorias do contemporâneo*. Trad. Adail Ubirajara Sobral e Maria Stela Gonçalves. São Paulo: Loyola, 1992.

CRONKITE, W. We are mired in stalemate... In: *Reporting Vietnam Part one: American journalism 1959-1969*. New York: The Library of Congress, 1998. p. 581-582.

DIVINE, R., FREDRICKSON, G., BREEN, T. H. et alii. *América: passado e presente*. Rio de Janeiro: Nórdica, 1992.

EAGLETON, T. *The Illusions of Postmodernism*. Oxford: Blackwell, 1996.

FONER, E., GARRATY, J. A. (Ed.) *The Reader's Companion to American History*. Boston: Houghton Mifflin, 1991.

FRIAS FILHO, O. A Guerra do Vietnã no Cinema Americano. *Novos Estudos CEBRAP*, n. 25, out., p. 142 - 150, 1989.

GELLHORN, M. Suffer the little children... In: *Reporting Vietnam Part one: American journalism 1959-1969*. New York: The Library of Congress, 1998. p. 287-97.

HASFORD, G. Five Years Later, The Nightmare Remains Poison: Still Gagging on the Bitterness of Vietnam. *Los Angeles Times*, abril 1980. Retirado do site: <http://www.gustavhasford.com/gagging.htm> no dia 03/04/2010, às 18h.

\_\_\_\_\_. *The Short-Timers*. New York: Batam, 1979.

\_\_\_\_\_. Veterans Fight for Audiences' Hearts and Minds. *The West Australian*, mar. 1987. Retirado do site: <http://www.gustavhasford.com/mangle.htm> no dia 03/04/2010, às 18h.

\_\_\_\_\_. Vietnam Means Never Having to Say You're Sorry. *Penthouse*, jun. 1987. Retirado do site: <http://www.gustavhasford.com/sorry.htm> no dia 03/04/2010, às 18h.

HASSAN, I. *The Postmodern Turn*. Columbus: Ohio State University Press, 1987.

HERR, M. *Dipatches*. New York: Knopf, 1977.

HOBBSAWN, E. *The Age of Extremes*. New York: Vintage, 1994.

HUTCHEON, L. *A poética do pós-modernismo: Teoria, História, Ficção*. trad. Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

\_\_\_\_\_. *Irony's edge: the theory and politics of irony*. London: Routledge, 1995.

\_\_\_\_\_. *Uma teoria da paródia*. Trad. Teresa Louro Pérez. Lisboa: Edições 70, 1989.

JAMESON, F. Nostalgia for the Present. *The South Atlantic Quarterly*. Durham, vol. 88, n. 2, p. 517 - 537, 1989.

\_\_\_\_\_. *Pós-modernismo: a lógica cultural do capitalismo tardio*. trad. Maria Elisa Cevasco. São Paulo: Ática, 1997.

\_\_\_\_\_. *The Political Unconscious: Narrative as a Socially Symbolic Act*. New York: Cornell University Press, 1981.

JEFFORDS, S. Fact Fiction and the Spectacle of War. In: \_\_\_\_\_. *The Remasculinization of America: Gender and the Vietnam War*. Bloomington e Indianapolis: Indiana University Press, 1989.

KARNAL, L., PURDY, S., et alii. *História dos Estados Unidos das origens ao século XXI*. São Paulo: Contexto, 2007.

KARNOW, S. *Vietnam: a History*. New York: Viking Press, 1983.

KELLOG, R., WAYNE, J. *The Green Berets* [Filme-DVD] 1968.

KUBRICK, S. *2001: A Space Odyssey* [Filme-DVD] 1968.

\_\_\_\_\_. *A Clockwork Orange* [Filme-DVD] 1971.

\_\_\_\_\_. *Barry Lyndon* [Filme-DVD] 1975.

\_\_\_\_\_. *Dr. Strangelove* [Filme-DVD] 1963.

\_\_\_\_\_. *Eyes Wide Shut* [Filme-DVD] 1999.

\_\_\_\_\_. *Full Metal Jacket* [Filme-DVD] 1987.

\_\_\_\_\_. *Lolita* [Filme-DVD] 1962.

\_\_\_\_\_. *The Killing* [Filme-DVD] 1956.

\_\_\_\_\_. *The Shinning* [Filme-DVD] 1981.

LESCAZE, L. A third of Mytho destroyed in Delta fighting. In: *Reporting Vietnam Part one: American journalism 1959-1969*. New York: The Library of Congress, 1998. p. 572-5.

LÖWY, M. *Walter Benjamin: aviso de incêndio*. Trad. Wanda Nogueira Caldeira Brant. São Paulo: Boitempo, 2005.

MAILER, N. *Armies of the Night: History as a Novel, Novel as a History*. New York: Plume, 1968.

O'BRIEN, T. *In the Lake of the Woods*. Boston: Houghton Mifflin, 1999.

\_\_\_\_\_. *The Things They Carried*. Boston: Houghton Mifflin, 1990.

*PACIFIC stars and stripes*. março 1968. p. 6. Retirado do site: [www.starsandstripes.com](http://www.starsandstripes.com) em 26/05/2010 às 18h30.

*PACIFIC stars and stripes*. dezembro 1969. p. 2. Retirado do site: [www.starsandstripes.com](http://www.starsandstripes.com) em 26/05/2010 às 18h30.

SELLERS, C., MAY, H. e MCMILLAN, N. R. *Uma reavaliação da história dos estados unidos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1990.

STAM, R. Beyond Fidelity: The Dialogics of Adaptation. In.: NAREMORE, J. (Ed.). *Film Adaptation*. New Jersey: Rutgers University Press, 2000. p.

*STARS and stripes*. setembro 1967. p. 7. Retirado do site: [www.starsandstripes.com](http://www.starsandstripes.com) em 26/05/2010 às 18h30.

TUCKER, S. (Ed.). *The encyclopedia of the Vietnam War*. New York: Oxford University Press, 2000.

VIDAL, G. *Sonhando a Guerra*. Trad. Ricardo Silveira. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2002.

WHITE, H. *Metahistória*. Trad. José Laurênio de Melo. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1995.

\_\_\_\_\_. *The Content of the Form: Narrative Discourse and Historical Representation*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1987.

\_\_\_\_\_. *Trópicos do Discurso: Ensaios sobre a Crítica da Cultura*. Trad. Alípio Correia de Franca Neto. São Paulo: EDUSP, 1994

ZINN, H. *A People's History of the United States: 1492 - Present*. New York: Harper Collins, 2001.