

# A GUERRA DO VIETNÃ NO CINEMA AMERICANO

Otávio Frias Filho

Atribui-se a Ho Chiminh a idéia de que o desfecho da Guerra do Vietnã (1963-1973) seria definido não no Sudeste Asiático mas a 7 mil milhas dali, na consciência da opinião pública americana, que se dividia como num eco dos combates e era, nessa perspectiva, o principal teatro das operações. Pela primeira vez na história os dois "fronts", o das batalhas propriamente ditas e este outro que os militares gostam de chamar de "psicossocial", estavam reunidos numa simultaneidade inédita, revelada pela televisão. Se do ponto de vista estético a ausência de um hiato entre a guerra e a sua imagem impedia que ela se glamurizasse e cristalizasse num tratamento sentimental, do ponto de vista político essa mesma ausência impossibilitou a formação de um consenso duradouro em torno da versão oficial da guerra.

Tão logo a cobertura jornalística fez do Vietnã seu assunto predominante a versão oficial desmoronou, solapada por uma campanha de opinião que via no estabelecimento da verdade sobre a guerra o meio de alcançar a paz. Porque assim como para o Vietcong os combates se projetavam até o outro lado do Pacífico, para o movimento de reforma dos costumes que surgiu na Europa e nos Estados Unidos nos anos 60 a guerra funcionava como resumo ideal, como abreviatura algébrica da sua luta. Para ter em mente a força das energias ideológicas despertadas pela oposição à guerra, basta lembrar que o presidente que a perdeu foi deposto antes de terminar o mandato. A guerra era "injusta" porque estava perdida ao mesmo tempo em que estava perdida por ser "injusta".

O cinema americano refletiu todo um desenvolvimento de atitudes em relação ao conflito. Um crítico alinhou, já em 1981, 75 filmes direta ou indiretamente vinculados à Guerra do Vietnã<sup>1</sup>. Diretores tão diferentes como Elia Kazan, Robert Altman, Stanley Kubrick, Francis Coppola e Brian de Palma dedicaram filmes ao assunto, Altman e Coppola dois cada um. Até mesmo dois atores que são pai e filho — Martin e Charlie

(1) Gilbert Adair, *Hollywood's Vietnam (From The Green Berets to Apocalypse Now)*, Nova York/Londres, Proteus, 1981.

Sheen — estrearam fitas a respeito do Vietnã e a persistência da filmografia indica que se trata quase de um gênero à parte, menos vasto que o "western" ou os filmes de espionagem, mas dotado de uma coerência interna nos signos, nos temas, nos problemas dramáticos tão cerrada quanto a deles.

Sem modificar a estrutura do assunto, essa filmografia incorpora os acontecimentos externos à consciência cinematográfica e os utiliza como matéria-prima do diálogo de cada filme com os demais, que o antecedem e sucedem, no mesmo campo temático. O assunto reverberou nas várias modalidades de cinema: comédia satírica (*M.A.S.H.*, 1969), melodrama familiar (*Coming Home [Amargo Regresso]*, 1978), drama psicológico (*Streamers [O Exército Inútil]*, 1983), lírico (*Gardens of Stone [Jardins de Pedra]*, 1987), alegórico (*Apocalypse Now*, 1979). Sobretudo uma certa sequência de sete filmes representativos, que serão comentados a seguir, assinala não apenas as idas-e-vindas na evolução externa dos sentimentos em face da guerra, mas uma consciência crescente, cada vez mais minuciosa e exaustiva, a respeito daquele conflito e da idéia mesma de guerra.

Sem prejuízo de negarem uns aos outros, esses filmes se complementam e se saturam de sentido até que um movimento reiterado conduz sua atenção de volta à "realidade" da guerra, na tentativa de escavá-la em busca de uma camada mais profunda de verdade. A sequência desse conjunto de filmes mimetiza, de certa maneira, o próprio processo cinematográfico, se levamos em conta que ela parte da apreensão mais visível da Guerra do Vietnã rumo ao seu sentido oculto, e que nesse trabalho ela retorna várias vezes ao plano físico do visível para perscrutá-lo e distendê-lo de modo a produzir angulações mais precisas, planos mais detalhados, significados mais introspectivos. Toda a primeira meia hora de *Platoon* (1986), filme que levou esse palmilhamento ao extremo e foi por isso qualificado de hiper-realista, está embutida em apenas um minuto da narrativa esquemática de *The Green Berets (Os Boinas Verdes)*, 1968). Somos tentados a dizer que cada filme já contém os que se seguem a ele, que *The Green Berets*, por exemplo, é o mais ingênuo e o mais malicioso desses filmes, que ao erigir-se em panfleto propagandístico do exército ele conhece de antemão os argumentos que deve refutar, elaborados até as últimas consequências em obras posteriores como *Hearts and Minds (Corações e Mentes)*, 1974), *Apocalypse* e *Full Metal Jacket (Nascido Para Matar)*, 1987).

Convém que uma análise dos filmes adote, portanto, as duas perspectivas. Sob o aspecto cronológico, a atenção deveria voltar-se para a visão que cada filme acrescenta às visões da guerra nos filmes anteriores, superando-as ao desvendar a sua intenção (seja essa intenção ocultar os horrores da intervenção americana, seja instrumentalizar o conflito numa simplificação de esquerda dos seus problemas). Trata-se então de acompanhar o amadurecimento da reflexão num cinema que procurou fazer jus ao caráter profundamente moral do seu assunto e do drama de consciência que ele representou, talvez só ultrapassado na história recente pela memória do nazismo. De outro lado, sob o aspecto sincrônico que per-

tence por direito ao domínio da estética, onde moral e política são como o mármore para o escultor, trata-se de mostrar como esses filmes se interpenetram e plasmam em imagens uma só idéia de guerra, traduzida na experiência subjetiva variada que os roteiros procuraram captar.

*The Green Berets*<sup>2</sup> expressa o momento em que a intervenção americana no Vietnã começa a sofrer contestação generalizada. O filme se propõe a estancar as fissuras que ameaçam romper a versão oficial e a reafirmar a inicitiva dos EUA na região como imperativo de solidariedade humana e moralidade política. Iniquidade e corrupção, mais tarde atributos indissociáveis da imagem do governo de Saigon, são ainda apanágio do Vietcong, que se abate de forma traiçoeira sobre uma população vietnamita indefesa mas indômita no amor à liberdade e na resistência ao inimigo totalitário, manipulado pelo governo de Hanói, por sua vez títere da União Soviética e da China. Caracteristicamente, o diretor do filme e seu protagonista principal é John Wayne, ator que se especializou na interpretação do herói arquetípico americano.

Como a experiência dos realizadores é tão rarefeita no gênero então embrionário quanto a do próprio exército no enfrentamento da guerrilha tropical, *The Green Berets* atua como magneto em direção ao qual pedaços dos filmes de guerra americanos anteriores ao Vietnã são arremessados. John Wayne invoca os clichês do "western" e dos filmes sobre a Segunda Grande Guerra para preencherem as lacunas do enredo vietnamita: dirigentes do Vietcong vivem como oficiais nazistas, um cabaré de Saigon parece o Moulin Rouge, a ambientação do rio Mecong (filmada na Geórgia, sudeste dos EUA) lembra o Reno e a da selva tropical a Floresta Negra, enquanto que as armadilhas vietcong e o cerco ao reduto americano no final do filme são extraídos do estereótipo apache ou cheroqui. A escassez de material disponível é tamanha que toda a segunda metade do roteiro é dedicada a uma missão de seqüestro de um alto oficial inimigo, operação mais congruente, nas suas peripécias e escapadas sensacionais, com um enredo que transcorresse na Cortina de Ferro do que na Indochina.

Tão simplório quanto odioso em matéria de mistificação, este filme inaugura o hábito das inversões ideológicas que seria típico do cinema sobre a Guerra do Vietnã. É assim que o personagem condutor da história, um repórter americano contrário à presença de tropas de seu país na guerra, troca de convicção depois de testemunhar *in loco* a selvageria vietcong, a bravura da população sul-vietnamita e o altruísmo dos militares americanos. Trata-se, é verdade, de uma guerra brutal e suja, mas ainda está claro que os "bad guys" estão do lado de lá. Prefigurando a crise dessa versão oficial, *The Green Berets* afirma que é a concepção dos pacifistas que merece ser denunciada como mistificação, como ingenuidade e como farsa. Por conhecermos os filmes posteriores a este, verificamos que nele tudo está invertido por antecipação, que vietnamitas do Norte e do Sul ocupam posições trocadas do ponto de vista moral, que os americanos já expiam sua culpa, na forma de abnegação, antes mesmo de se-

(2) *The Green Berets* (*Os Boinas Verdes*, 1968). Roteiro: James Lee Barrett. Direção: John Wayne e Ray Kellogg.

rem declarados culpados. Custa pouco para imaginar que o oficial boina-verde interpretado por John Wayne é o coronel Kurtz interpretado por Marlon Brando em *Apocalypse*, só que antes de enlouquecer.

*Hearts and Minds*<sup>3</sup> deu início a uma reviravolta. Aplicou um choque de realismo documental nas convenções publicitárias do filme de John Wayne e substituiu a estenografia das suas indicações sobre a guerra pelas imagens cruas e ostensivas gravadas no próprio Vietnã, à maneira da cobertura jornalística de televisão. Desde *Hearts and Minds* uma câmera tremulante, que registra *in natura* tudo o que se põe diante de seu ângulo de visão foi incorporada ao estilo dos filmes sobre a Guerra do Vietnã e empregada para reforçar a verossimilhança de cenas de combate em fitas como *Apocalypse*, *Platoon* e *Full Metal Jacket*. Uma verdade permanecera oculta sob o convencionalismo da versão oficial e para atingi-la era necessário desmontar não apenas as justificativas mas também as imagens da grande mentira.

De acordo com a fórmula preconizada por Eisenstein, *Hearts and Minds* justapõe as duas versões de modo a criar um saldo de ensinamento moral. Exemplo dessa técnica é a seqüência em que um militante vietcong expõe os motivos da luta pela emancipação de seu país, contra uma longa sucessão de exércitos invasores, e à sua fala se segue a de um participante da festa do "Independence Day", vestido como soldado das 13 Colônias, repetindo com expressões às vezes semelhantes o mesmo receituário nacionalista.

Apesar da linguagem seca e da narrativa semidocumental, *Hearts and Minds* é um filme doutrinário. Uma preocupação didática, orientada pela conjuntura política imediata, permanece visível o tempo todo; pode-se dizer que a "ideologia" da fita se deslocou das imagens para a sua montagem, do enredo para a conclusão pró-vietcong que paira ao longo, depois e até antes da projeção. O filme pretende falar aos "corações e mentes" da platéia; divide-se ele próprio ao ser moral e documental, conclamatório e analítico — mas seu poder de análise está a serviço da propaganda de uma causa e do ponto de vista da finalidade ele se distingue de *The Green Berets* menos do que pareceria à primeira impressão. Seria preciso esperar que a onda de culpa em relação à guerra atingisse a proporção máxima nos EUA e gerasse sua contrapartida para que um outro filme, *The Deer Hunter* (O *Franco Atirador*, 1978)<sup>4</sup>, transformasse o caráter publicitário do cinema sobre o Vietnã, situando-o num plano subjacente ao tratamento psicológico e dramático da trama.

Dos filmes que se ocupam da intervenção americana no conflito, o de Michael Cimino é provavelmente aquele que maior controvérsia suscitou quando lançado. É curiosa a experiência de assisti-lo novamente agora, passados mais de 15 anos desde o fim da guerra; quem não o tiver visto na época dificilmente poderá aquilatar o alívio que representou para o amor-próprio americano, bem como a indignação que despertou entre os que se opunham à intervenção e que o julgaram de um chauvinismo ultrajante. No entanto, é tão estratégica a posição em que ele se encontra

(3) *Hearts and Minds* (Corações e Mentes, 1974). Direção: Peter Davis.

(4) *The Deer Hunter* (O Franco Atirador, 1978). Roteiro: Deric Washburn. Direção: Michael Cimino.

na filmografia que caberia dizer que com *The Deer Hunter* termina a pré-história do cinema sobre a Guerra do Vietnã.

O impacto emocional deste filme teve origem num enfoque diferente da presença do invasor no Sudeste Asiático. Pela primeira vez são os americanos as vítimas. Sob inspiração da derrota, a primeira na história militar dos EUA, *The Deer Hunter* é um filme sombrio e pessimista. Inaugurando uma tendência de recuo geográfico em relação ao assunto que se consumaria por completo em *Gardens of Stone* quase dez anos depois, a maior parte da história se passa na América desglamorizada de Clairton, Pensylvannia, onde uma comunidade de operários gravita em torno de uma siderúrgica obsoleta e fumegante. No jogo das inversões sutis praticadas neste filme, essa é uma comunidade de imigrantes russos, pobres mas gratos ao país que os acolheu. A semente da inversão, cultivada desde *Hearts and Minds*, frutifica aqui como inversão da inversão, se podemos qualificá-la assim, no sentido de uma vietnamização dos soldados americanos arrancados de seu habitat por um compreensível sentimento de dívida patriótica e jogados em meio a uma guerra que se luta com requintes de crueldade oriental. Somente em *Platoon* as cenas de guerra traduziriam uma angústia maior do que a rubrica sob a qual são condensadas em *The Deer Hunter*: a roleta russa que soldados do Vietcong obrigam os prisioneiros americanos a jogar enquanto eles fazem apostas.

Falso do ponto de vista historiográfico, o recurso à roleta russa é congruente com a atitude de um filme que parece desdenhar a realidade objetiva da guerra por estar ocupado demais em rastrear o recorte por ela traçado na consciência dos combatentes. Mesmo esse rastreamento é oblíquo, entrecortado, nunca mais que sugerido no andamento insólito e às vezes bizarro da narrativa. Eufemístico quando não lacônico, empenhado em restaurar a auto-estima do público, *The Deer Hunter* evita qualquer tagarelice pró ou contra e ultrapassa o dualismo dos filmes anteriores ao colocar em cena a idéia de que a experiência desta guerra é de tal forma terrível que não pode ser comunicada. Um problema novo — expressar o inexpressável — se apresenta para a filmografia do assunto. A resposta imediata acabou sendo o primeiro filme de Coppola sobre a guerra, *Apocalypse Now*<sup>5</sup>.

A frase "esta não é uma guerra como as outras" aparece em vários filmes sobre o Vietnã. É possível identificar a diferença sem que tenhamos de nos aventurar por uma especulação estratégica acerca do conflito, mas atendo-nos tão-somente à sua percepção no cinema. Desde logo a guerra convencional obedece a um ritmo. Os confrontos são precedidos por um encadeamento de preparativos, conforme as tropas se posicionam em linhas opostas e os generais estudam a geografia do local, procuram detectar pontos vulneráveis na defesa do inimigo etc. A situação da batalha é freqüentemente disposta numa maquete que os oficiais utilizam para indicar suas ordens e apreciar o conjunto das atividades. A realização da guerra e sua mentalização pelos que dirigem as operações guardam, ainda, uma correspondência. É isto o que não ocorre na Guerra do Vietnã.

(5) *Apocalypse Now* (1979). Roteiro: John Milius e Francis Coppola. Direção: Francis Coppola.

Neste caso não há linhas de defesa nem manobras de envolvimento; o inimigo está em toda parte e não existe um "front" no sentido estrito da expressão, já que o antagonismo se estabelece em níveis descontínuos, em penetrações espasmódicas, em operações de ruptura. A floresta e a guerra constituem um só tecido viscoso, a onipresença do inimigo se enraíza na própria matéria física do território, na simbiose entre o guerrilheiro vietcong, as aldeias cúmplices e o organismo vegetal que forma do norte ao sul do país uma superfície inexpugnável; daí porque a maneira mais eficaz de eliminar o oponente é eliminar a própria selva num incêndio de napalm. Nessas circunstâncias a disciplina militar se deteriora em paralelo com a disciplina familiar e social que parece se dissolver ao mesmo tempo na retaguarda, no outro extremo do oceano. Um dos problemas do alto-comando americano, largamente explorado em *Apocalypse*, teria sido manter as aparências de uma guerra, no sentido de dois exércitos que se combatem em condições compatíveis de hostilidade. Os meios materiais e tecnológicos à disposição dos EUA eram mais adequados para ganhar uma grande guerra do que uma pequena<sup>6</sup>. É o que intui o coronel Kurtz, oficial americano que rompeu com seu estado-maior e decidiu chamar a condução da guerra a suas próprias mãos, ao sugerir que a única maneira de evitar a derrota seria recorrer à bomba atômica.

*Apocalypse* é freqüentemente apontado como o mais completo filme sobre a Guerra do Vietnã talvez porque consegue reproduzir passo a passo a evolução da imagem, inclusive cinematográfica, que a opinião pública ocidental teve do problema. As anotações sumárias de *The Green Berets* são retomadas aqui com sentido crítico e satírico. No começo do filme de Coppola, na sua fase litorânea, o país é uma república de bananas onde os americanos fazem o que lhes apraz e combinam a "limpeza" de aldeias sob controle vietcong com a conquista de praias onde se possa praticar surf. À medida que o barco da Marinha conduz o capitão Willard rio acima, rumo ao coronel Kurtz, que ele deve matar, a guerra se desorganiza em camadas, a cada momento da projeção e a cada altura do rio mais desigual, inútil, gratuita, até que o seu aspecto caótico assume o primeiro plano, quando a embarcação chega a uma ponte, continuamente destruída e refeita, em torno da qual americanos lutam sem saber mais quem os comanda contra um inimigo que nunca vêem. A partir daí o tom expressionista da fita se torna ainda mais carregado até se exaurir no festim totêmico, francamente absurdo, do final.

Quanto mais as câmeras penetram no interior do Vietnã, geograficamente na direção do Camboja, mais o que elas encontram são os fundamentos da atitude psicológica do invasor estrangeiro, que imagina ver fora o que vê dentro dele mesmo. Na tentativa de figurar uma espécie de inconsciente coletivo, as cenas finais são o ponto de chegada da decomposição do sentido político, moral e finalmente lógico do intervencionismo. Reduzida à sua matéria elementar, a seus núcleos mais primitivos no claro-escuro do refúgio de Kurtz, a pigmentação da realidade visível da guerra não é substituída pela metáfora, como a roleta russa de *The Deer*

(6) Para se ter uma idéia de proporções, enquanto na Guerra Civil (1861-1865) estima-se o número de mortos em cerca de 600 mil, no Vietnã o exército americano perdeu menos de 60 mil homens, numa guerra duas vezes mais longa.

*Hunter*, mas recomposta sob a forma de alegoria. É interessante que o segundo filme do cineasta sobre a guerra, *Gardens of Stone*, adota uma estratégia oposta e em vez de imprimir em imagens os feixes de significado básico do assunto busca, pelo contrário, registrar suas manifestações mais capilares e delicadas. Entre uma versão e a outra, o filme autobiográfico de Oliver Stone, *Platoon*<sup>7</sup>, abriu caminho para um tratamento mais "artístico" do assunto, livre de compromissos com a necessidade de crítica, justificativa ou síntese.

(7) *Platoon* (1986). Roteiro e direção: Oliver Stone.

Como em *Apocalypse*, o modo de narração é epistolar. Mas enquanto a inspiração do filme de Coppola proveio de um romance de Joseph Conrad sobre a crise do colonialismo na África — *Heart of Darkness* — a de *Platoon* parece estar no impressionismo literário da novela *The Red Badge of Courage*, de Stephen Crane, onde a experiência das batalhas na Guerra Civil impregna a psicologia de um jovem voluntário como se sensibilizasse uma película fotográfica. *Platoon* não precisa se ocupar do "sentido" da guerra porque a tarefa de desmontá-lo já foi realizada por *Apocalypse*. Desde a hipérbole do título se revela a distância entre aquele filme e a neutralidade estatística, irredutível, deste outro, chamado simplesmente *Pelotão*. Não será por acaso que a cena representativa da obra de Oliver Stone, utilizada em cartazes e outros materiais de divulgação, é a placa do acampamento americano onde são indicadas com indiferença as distâncias até Hongcong, Kansas City e Hanói. Nesse espírito de remoção das figuras de retórica cinematográfica e de retorno à verdade visual da guerra, à pureza do seu registro tal como percebido por um recruta qualquer, *Platoon* seria antes metadocumental do que hiper-realista: pela primeira vez fato e ficção aparecem colados um ao outro, indistinguíveis num mesmo andamento.

Drogas, rock e racismo no exército, armamento chinês ou soviético oculto em aldeias aparentemente pacíficas trucidadas em represália contra o Vietcong, o próprio maniqueísmo inerente ao conflito — esses e outros itens aparecem convenientemente dosados, quase como se já não fossem trabalho do roteirista ou do diretor, mas hábito do cenógrafo e do continuísta, do mesmo modo que a nenhum estúdio de cinema ocorreria rodar um filme sobre romanos sem espetáculos de gladiador e banquetes com uvas, ou um filme com temática medieval sem monges de capuz. Não é qualquer originalidade no tratamento do assunto que destaca *Platoon* da profusão de filmes semelhantes produzidos sobre a guerra; a esse propósito o que é notável nele é a sua obviedade.

E no entanto uma tal nitidez e frescor animam a atmosfera descritiva de *Platoon* que temos a sensação de ver a guerra pela primeira vez, que após tantos ensaios e aproximações finalmente nada se interpõe entre nós e ela. O filme devolve a vida aos clichês que exuma; é a vez de a alegoria apocalíptica ser desmontada como uma filmagem passada de trás para a frente, ou antes como uma cena congelada que de repente começa a fluir. O que sustenta o "realismo" de *Platoon* não é o tecido do seu enredo, absolutamente convencional e estereotipado, mas a perscrutação ponti-

lhista dos detalhes, dos pormenores mecânicos dispensados nas outras fitas por uma questão de economia fílmica.

No filme de Oliver Stone cada segundo parece durar uma eternidade e cada relance tende a ocupar a tela inteira. Mais do que o inimigo, o que atormenta o recruta que conduz o enredo é o exército de formigas, de pernilongos, de larvas, de sanguessugas que o assedia o tempo todo. Na cena em que ele e o restante do pelotão velam à noite numa emboscada, um turbilhão de pequenos acontecimentos atulha a cena antes de o grupo ser surpreendido pelo destacamento vietcong: a chuva, o sono, o susto ao acordar quando o temporal já passou, o vidro do relógio sujo de lama, o som dos grilos, as gotas nas folhas, o parceiro de vigília ressonando, a visão fantasmagórica da floresta no binóculo infravermelho, mosquitos no rosto, nos lábios, nos olhos, o som das pancadas cardíacas — e só então a silhueta, estranhamente prosaica e habitual, do inimigo a dez passos de distância. Vale lembrar que essa técnica é essencialmente cinematográfica, que o conteúdo de qualquer filme consiste em última análise na tensão significativa entre as partes do movimento que ele decompõe. O cinema permanece fiel, assim, aos seus primórdios, quando não passava de física recreativa.

A partir de *Platoon* torna-se mais difícil localizar a linha de interpretação que estamos perseguindo; liberta do conflito de consciência que a mantinha cativa à tona, ela submerge no estilo individual de cada cineasta e de seus roteiristas. Podemos antever que o filão terá prosseguimento, que os mesmos signos continuarão a ser mobilizados dentro do mesmo gênero, cada vez mais para designar, porém, conjunturas que pouco ou nada têm a ver com a Guerra do Vietnã em si. Num processo de alguma forma análogo ao que os economistas denominam "substituição de importações", o maniqueísmo originalmente aplicado aos dois exércitos foi trazido para dentro de um mesmo pelotão americano, assim como na acepção geográfica os enredos de modo geral recuam na direção dos EUA. Sobre *Full Metal Jacket*<sup>8</sup>, limitemo-nos a apontar que a confrontação entre o coronel Kurtz e o capitão Willard, entre os sargentos Barnes e Elias em *Platoon*, é antecipada com maior densidade psicológica dentro de uma escola militar nos EUA e que o encaminhamento metalinguístico alcança novo patamar na segunda parte do filme, quando a ação das tropas no Vietnã é subordinada às conveniências da tv americana. O cinismo feroz deste filme manipula destroços das imagens da guerra; muito a propósito a ótica empregada é a do soldado "joker", que enverga sarcasticamente símbolos de paz e de morte no mesmo uniforme. Embora as seqüências finais ecoem o naturalismo de *Platoon*, o sentido do filme de Kubrick parece aproximá-lo antes de *Apocalypse* na sua textura de síntese e alegoria. Caso raro na filmografia, a batalha que encerra o filme se trava nas ruínas urbanas de Hué, ponto de inflexão da guerra, local onde os americanos se viram forçados ao recuo (janeiro de 1968) que não seria interrompido até serem escorraçados de Saigon na década seguinte<sup>9</sup>.

A última ressonância da guerra, o cenário mais longínquo do dis-

(8) *Full Metal Jacket* (Nascido Para Matar, 1987). Roteiro: Stanley Kubrick, Michael Herr e Gustav Hasford. Direção: Stanley Kubrick.

(9) A apreciação deste filme resultou prejudicada em parte pelo fato de não ter sido reprisado em São Paulo, nem estar disponível na forma de videocassete.



tanciamento geográfico a que aludimos acontece entretanto no outro filme de Coppola, *Gardens of Stone*<sup>10</sup>. Aqui conhecemos o mito do Vietnã como elo final na cadeia do mecanismo humano gigantesco que movimenta a guerra: o sepultamento dos mortos. Seus personagens vivem na extremidade do fenômeno militar, na prestação de honras fúnebres e no culto ao desempenho "beyond duty", além do mero dever. É nessa posição remota em relação ao calor dos acontecimentos que tem lugar o lirismo em certos momentos tocante, de gosto ameno e tranqüilo, de *Gardens of Stone*. As insígnias da morte em combate são postas em marcha solene diante dos nossos olhos, ao longo do enredo que mostra a carreira de um jovem aspirante desde sua transferência para a unidade do exército que zela pelo Cemitério de Arlington, na capital americana, até a partida para o Vietnã e o previsível retorno ao "jardim de pedra" onde ficará sepultado. Findo o vendaval de controvérsias sobre a guerra, tudo o que este filme pede é compreensão humana para os combatentes e que os mortos sejam lembrados com dignidade. A esta altura o problema — o drama da guerra — está igualmente sepultado.

Ainda não dissolvemos suficientemente as linhas do tempo a ponto de cogitar uma crítica sobre um filme que ainda não existe, ou melhor, que ainda está para ser exibido entre nós. Mas a carreira de Brian de Palma quase nos impele a essa insensatez. Este diretor tem-se esmerado em anular à sua maneira o tempo; seus filmes são invariavelmente colagens de estilhaços de filmes anteriores, reformulados *ad infinitum* e de modo às vezes nauseante. Com toda razão seu estilo já foi qualificado de necrófilo, não apenas quanto aos temas da sua predileção — cinema de horror e a refilmagem obsessiva da obra de Hitchcock — mas pela voracidade com que se atira sobre celulóide já rodado. Esperemos, contudo, por uma confirmação da expectativa de que *Casualties of War* (1989)<sup>11</sup> represente um esforço de eternizar, na máquina de paródias do cineasta, o conjunto da filmografia sobre o assunto.

O desligamento crescente e vertiginoso da consciência atual em relação a qualquer tipo de disciplina, seu sentimento de não-pertinência em face das formações socialmente definidas (exércitos, pátria, política, história), a "emancipação" da cultura diante da própria cultura — tudo isso que se insinua hoje em dia como antevisão de um futuro desordenado já se prenunciava no mito cinematográfico do Vietnã. No mesmo passo uma confirmação irônica do valor que Ho Chiminh conferia ao papel da opinião pública americana nos destinos da guerra se verifica na repulsa, talvez sem precedente, em escala internacional que a idéia de guerra, "justa" ou "injusta", provoca. É oportuno lembrar a contribuição do cinema para que um tratamento artístico do assunto ajudasse a fazer do pacifismo dos anos 60 algo menos epidérmico e mais duradouro.

(10) *Gardens of Stone* [*Jardins de Pedra*, 1987]. Roteiro: Ronald Bass. Direção: Francis Coppola.

(11) *Casualties of War* (1989). Roteiro: David Rabe. Direção: Brian de Palma.

Otávio Frias Filho é jornalista, diretor de redação da *Folha de S. Paulo*.