

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO NORTE

LEONARDO HENRIQUE PEREIRA DIAS

GANHAMOS, E AGORA? Identidade nos filmes cômicos no cinema de guerra norteamericanos dos anos 1990 (1990-2001)

NATAL

2014

LEONARDO HENRIQUE PEREIRA DIAS

GANHAMOS, E AGORA? Identidade nos filmes cômicos no cinema de guerra norte-americano dos anos 1990 (1990-2001)

Monografia apresentada ao Departamento de História da Universidade Federal do Rio Grande do Norte como requisito para a conclusão da disciplina de Pesquisa Histórica II, sob a orientação do Prof. Francisco das Chagas Fernandes Santiago Júnior.

NATAL

2014

LEONARDO HENRIQUE PEREIRA DIAS

GANHAMOS, E AGORA? Identidade nos filmes cômicos no cinema de guerra norte-americano dos anos 1990 (1990-2001)

Monografia apresentada ao Departamento de História da Universidade Federal do Rio Grande do Norte como requisito para a conclusão da disciplina de Pesquisa Histórica II, sob a orientação do Prof. Francisco das Chagas Fernandes Santiago Júnior.

Data de defesa:

Resultado: _____.

BANCA EXAMINADORA

Francisco das Chagas Fernandes Santiago Júnior

Universidade Federal do Rio Grande do Norte

Hélder do Nascimento Viana

Universidade Federal do Rio Grande do Norte

Lyvia Vasconcelos Baptista

Universidade Federal do Rio Grande do Norte

RESUMO

Os Estados Unidos venceram a Guerra Fria em 1991, com a queda da URSS, e o mundo começou a sair de um sistema bipolar para algo que não sabia ao certo o que viria a ser. Isso atingiu as narrativas de ficção no cinema, quadrinhos, televisão, nas quais o presente geopolítico era uma importante fonte de elementos, incorporando “vilões” verossímeis dos diversos antagonistas históricos dos norte-americanos: alemães, japoneses, russos, vietnamitas, etc. Ocorreu um período de redefinição da identidade norte-americana, uma vez que estava sem “inimigos” à vista.. Ainda assim, no princípio dos anos 1990, esboçou-se um novo antagonista que logo seria incorporado ao imaginário do cinema: o Iraque e Saddam Hussein. Tal apropriação geopolítica ocorreu com uma experimentação irônica, tratando o antagonista de maneira mais cômica. O processo de construção pode ser observado ao analisarmos três comédias dos anos 1990 que tematizaram a guerra. Em *Top Gang* (1991) o antagonista Saddam Hussein apareceu de relance. Já em *Top Gang 2* (1993) ele tem maior presença no filme, antagonizando diretamente os norte-americanos. Em *Três Reis* (1999), com sua imagem já consolidada, o iraquiano não aparece fisicamente, mas assombra a todos os personagens. Esta monografia trabalha a apropriação da tema da guerra e do Iraque e seu líder pelo cinema norte-americano como um novo momento da definição da identidade norte-americana. Para melhor entender estes fatores serão trabalhados os conceitos de representação, cômico e ironia que estão presentes nos filmes, para se compreender como os temas da guerra, do Iraque e do humor ajudaram a criar um novo imaginário para a guerra. A análise fílmica fora o método principal de trabalho, partindo da proposto de Laurent Jullier e Michel Marie. Pôde ser observado o processo de construção de um antagonista geopolítico possível, por meio do riso e do uso do processo de estereótipos extremados na cultura norte-americana. Tais estereótipos foram fundamentais para o cenário geopolítico do pós-11/9/2001.

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO	5
2. OS FILMES E AS GUERRAS	10
2.1. Breve histórico da relação entre a história e o cinema dos Estados Unidos	10
2.2. O filme de guerra e outros filmes	17
2.3. O filme de guerra enquanto gênero	23
2.4. Considerações preliminares	25
3. A SÉRIE TOP GANG E A PARÓDIA DA GUERRA	27
3.1. A paródia	30
3.1.1. Histórico da paródia no cinema	31
3.2. Top Gang e a paródia de Top Gun	34
3.2.1. A Sequência	36
3.3. Top Gang 2 e a paródia de Rambo	41
3.3.1. A Sequência	43
3.4. Crítica e celebração da potência americana	48
4. TRÊS REIS E A SÁTIRA DE GUERRA	51
4.1. Contexto do filme	52
4.1.1. Sequência 1, ignorando o que acontece em volta	56
4.1.2. Sequência 2, unidos pela liberdade	62
4.2. A sátira e o inimigo	65
5. CONCLUSÃO	68
6. BIBLIOGRAFIA	71

1. INTRODUÇÃO

O mundo sofreu uma mudança drástica no início dos anos 1990. Com a queda do Muro de Berlim e o subsequente desmoronamento do sistema soviético, pavimentava-se o caminho para uma nova ordem mundial. Não uma ordem como as anteriores, onde havia dois¹ ou três² blocos claramente definidos disputando influência ao redor do globo. A nova ordem passou a ter um país dominante, os EUA, e vários outros com um bom nível, mas ainda incapazes de alcançar seu poderio militar. A vitória na Guerra Fria teria comprovado a superioridade do modelo norte-americano sobre o soviético, e as notícias do “fim da história” começaram a surgir, como no conhecido texto de Fukuyama, tendo importantes impactos na cultura mundial e americana em particular³. Com o fim do antigo adversário de décadas, um novo problema surgia para tal cultura que centrava sua identidade na diferença beligerante que possuíam dos seus adversários. O que faria agora a indústria cinematográfica sem adversários claros em vista?

A identidade é composta por vários aspectos, ligados principalmente a pertença: a um grupo étnico, lingüístico, religioso, regional, entre outros grupos. As culturas nacionais produzem sentidos que permitem as pessoas se identificarem, e eles vem sendo reforçados ultimamente. Essa questão da identidade pode ser encarada por um fator mencionado por Stuart Hall: o fortalecimento da identidade local diante de uma sensação de ameaça por outras culturas. Isto se dá em meio ao processo de globalização, que desloca e contesta as identidades fechadas de uma cultura nacional.

O cinema foi um dos campos da cultura nos quais representações desses adversários políticos apareciam de forma bastante clara, em especial nos filmes que têm como pano de fundo a Guerra Fria (caso de filmes de espionagem e filmes de guerra). Em tais produções, o inimigo frequentemente estava ligado à superpotência adversária, seja por ser originado de lá, seja por apoiá-la (de forma direta, caso de espiões/soldados inimigos ou indireta, caso de

¹ Guerra Fria: de um lado os Estados Unidos (e seus aliados do chamado mundo capitalista) e do outro a União Soviética (com seus satélites no mundo socialista).

² Período pré-segunda guerra mundial. Três blocos que disputavam influência: o bloco Fascista composto do eixo Roma-Berlim-Tóquio, ainda que os dois líderes claros fossem a Alemanha e, secundariamente, o Japão; o bloco socialista, composto unicamente pela União Soviética em seu princípio (embora ela estivesse lutando por expansão de sua área de influência, o alcance do bloco soviético era bastante limitado até então); por fim, existia as outras potências ocidentais, composto pelos Estados Unidos (que veio a ter sua ascensão definitiva no decorrer da guerra), França e Inglaterra, estes dois últimos, tiveram o seu “último suspiro” como potências mundiais.

³ FUKUYAMA, Francis. *O fim da história e o último homem*. Rio de Janeiro: Rocco, 1992.

peças de países aliados ao “outro”). As fitas projetavam o inimigo no *outro estrangeiro*, e assim reforçavam a própria autoimagem norte-americana aos olhos do público-alvo destas produções.

Ao longo do século XX os filmes foram usados como ferramenta de propaganda ideológica, como já demonstraram autores como Furhammar e Isaksson no estudo *Cinema e Política*. Outro exemplo deste tipo de estudo foi *Nazismo – o Triunfo da Vontade*, de Alcir Lenharo, abordando as relações entre o uso da arte e a vida política da Alemanha durante a era nazista. O trabalho do historiador Antônio Tota, *Imperialismo Sedutor*, se debruça sobre o processo que ele chamou de “americanização” do Brasil por meio da mídia cultural nos anos 1940. Nos Estados Unidos a propaganda não era usada apenas para reforçar a autoestima dos seus cidadãos, mas também de forma a atingir aqueles a quem consideravam seus “inimigos”. Tais filmes mostravam não só o adversário estrangeiro como inimigo, o qual, caso obtivesse êxito, iria destruir o modo de vida americano, mas também mostravam o americano como um super-herói em defesa da liberdade.

Do ponto de vista das narrativas fílmicas, o protagonista das fitas em geral era um sujeito superpotente, o qual após um longo e árduo caminho vencida a adversidade, além de ser um defensor dos valores fundamentais da nação: a democracia, a liberdade e os direitos individuais, como definidos por Tota (2000, p. 19). Isso fazia com que a americanidade se transformasse na síntese do “bom”, contrastando com seu inimigo estrangeiro, que tinha origem em outro tipo de sociedade. Este era retratado como sendo a síntese do “mal”: aquele que viria para destruir os valores fundamentais da sociedade norte-americana.

Esta divisão de protagonistas e antagonistas nestas categorias foi algo bastante comum nos filmes do período da Guerra Fria. Possibilitava que os filmes norte-americanos pudessem representar sua própria comunidade política, estabelecendo vínculos sociais enquanto nação, construindo a realidade e a identidade com o auxílio da mídia. Com o fim da Guerra Fria a velha narrativa mestra pela qual os conflitos eram montados, que contrapunha americanos aos não-americanos adversários (comunistas, mas também árabes, por exemplo) pareceu perder seu impacto e capacidade de estabelecer vínculos com o público.

Na busca por um antagonismo narrativo verossímil, houve um período de indefinição, no qual a indústria cinematográfica americana procurou quem (ou o que) pudesse se tornar o mais um novo responsável pelo “mal” no mundo estrangeiro imaginado como diferentes dos EUA. Então, a partir de 1991, iniciou-se um período de aparente indefinição de

um novo antagonismo. Tal período estendeu-se até meados dos anos 1990, quando velhos inimigos foram retomados, em especial os que foram vencidos: os alemães da Segunda Guerra e os comunistas da Guerra Fria. Foi no início deste íterim que ocorreu o declínio das produções sobre o Vietnã, sendo que ao final dele, se iniciou o *boom* de produções cinematográficas da Segunda Guerra e⁴.

Neste período de indefinições, começou a se esboçar na cultura pública norte-americana o surgimento de um novo “inimigo público número um da América”, inventado pela mídia americana e pelo governo de George Bush no início dos anos 1990. Tal inimigo se localizava no Oriente Médio e tinha semelhanças com os anteriores, por vezes até físicas: “bigodudo” e gostando de andar vestido de militar, Saddam Hussein, líder do Iraque, virou objeto da criação desse projeto de “inimigo” imaginário (por que real), que viria a ser combatido por Bush e pelos americanos, de acordo com Daniel Hallin e Todd Gitlin (1994). Tal projeto se concretizou de imediato na mídia, ao mostrar a guerra (do Golfo) como uma batalha praticamente individual entre Saddam e Bush, e suas respectivas máquinas de guerra (HALLIN, 1994, p. 156). Em filmes cômicos como *Top Gang* (1991) e *Top Gang 2* (1993), o ditador Saddam e o Iraque emergiram como os novos vilões geopolíticos, sendo depois retomados na fita *Três Reis* (1999).

Este trabalho vem tratar justamente deste período, quando na incerteza do adversário dramático nos convencionais dramas de guerras da época, um novo “vilão” da estória dos filmes americanos surgiu nas narrativas burlescas, entre 1991 e 1997, que satirizavam ou criavam pastiche do passado por meio do herói e do inimigo de guerra que se tornava tema nas películas. Filmes como *Duro de Espiar* (*Spy Hard*, 1996. Direção: Rick Friedberg) e a trilogia *Loucademia de Polícia* (*The Naked Gun*, 1988/1991/1994. Direção: David Zucker e Peter Segal⁵), que ridicularizavam os gêneros que abordavam, revelam que houve um maior grau de experimentação no gênero da comédia, pois numa época de relativa paz (excetuando-se a veloz “Guerra do Golfo”) surgiram novas produções, novas temáticas, misturaram-se gêneros diferentes como a comédia e o filme de guerra e algumas produções ganharam algum destaque. A partir de 1997 ocorreria a retomada de antigos antagonistas dramáticos/políticos (comunistas e nazistas), como no caso das produções sobre a Segunda Guerra Mundial como

⁴ Exemplos desses últimos filmes vietnamitas seriam os de Oliver Stone: *Nascido em Quatro de julho* (*Born on the Fourth of July*, 1989) e *Entre o Céu e a Terra* (*Heaven & Earth*, 1993).

⁵ Zucker dirigiu os dois primeiros, Segal o terceiro.

O Resgate do Soldado Ryan (1998), e anos depois se fabricaria um novo inimigo máximo, no pós 11/9/2001 (o terrorista).

A presente monografia será dividida em três partes. Em seu primeiro capítulo tratamos de como se deu a representação da guerra no cinema, em particular no cinema norte-americano. Apresenta-se um painel de como o cinema lidou com as guerras que os Estados Unidos participaram, abordando inclusive as peculiaridades do filme de guerra enquanto gênero cinematográfico. O segundo capítulo trata da paródia no cinema e no humor em geral, mostrando como os filmes cômicos trabalharam temas espinhosos de maneira a realizar o pastiche do gênero do filme de guerra. Dois filmes serão analisados, *Top Gang – Ases Muito Loucos* (1991) e *Top Gang 2! – A Missão* (1993), assim como suas relações com o debate da Guerra do Golfo. Em seu terceiro capítulo, foi abordado um filme em particular, *Três Reis* (1999), devido a suas características híbridas, aliando um filme de guerra a uma paródia, relacionando-o com seus antecedentes.

Para chegar a tais objetivos serão usados alguns conceitos-chaves. O primeiro destes conceitos será o de guerra. No caso, não trabalharemos com o fenômeno ou a experiência da guerra, mas com a *representação* da guerra no cinema, ou seja, quais as concepções sociais a respeito da guerra que são construídas no campo cinematográfico. Para isso, me basearei nas concepções expostas por Roger Chartier (1989) em *Historia Cultural: entre práticas e representações* e por Sandra Jatahy Pesavento (2005) em *História & História Cultural*. Será abordado também o conceito de *gênero cinematográfico*, baseado nos trabalhos do estudioso do cinema Edward Buscombe (2005). Por fim, utilizou-se o conceito de *paródia*, partindo das ideias expostas por Mikhail Bakhtin em seu livro *A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. Uma vez que os filmes cômico-satíricos que analisaremos realizam uma carnavalização das representações da guerra no cinema americano, as ideias de paródia e humor carnavalesco serão fundamentais neste trabalho.

O método para chegar aos objetivos anteriormente mencionados por sua vez é o da análise fílmica contextualizada historicamente. Esta análise fílmica se baseia nas propostas de Laurent Jullier e Michel Marie (2009), encontradas em *Lendo as imagens do Cinema*, e que trata essencialmente dos elementos que Marc Ferro (1992) chamou de *visível* (imagem-som-narrativa) nas películas. Ferro usou da análise das imagens, do formato e da crítica das fontes, aquilo que chamou de “conteúdo aparente” (1992, p. 93) para chegar ao conteúdo latente. Ou seja, por meio da análise fílmica em conjunto com o contexto da época, pode ser percebido

aquilo que não está claramente expresso no filme, que está subentendido, em outras palavras, o não-visível. Para complementar os aspectos exibidos pelo *visível*, trabalharemos a partir da contextualização no momento geopolítico americano nos filmes abordados, inserindo-os também no momento específico da indústria cinematográfica no período. Esta contextualização refere-se, portanto, aos aspectos de produção, circulação e ambiente político no qual a obra foi construída, formando aquilo que Marc Ferro definiu como o *não-visível* do filme. Cruzando dados da análise fílmica com os aspectos e elementos do não-visível, poderemos realizar um diagnóstico histórico sobre como o cinema americano produziu um novo imaginário para a guerra por meio dos filmes cômico-satíricos dos anos 1990.

2. OS FILMES E AS GUERRAS

Os filmes norte-americanos têm o histórico de retratar os temas importantes na história do país. Analistas como Antoine de Baecque (2010) apontam com precisão que a indústria cinematográfica americana usou e utiliza do passado e do presente, ou seja, o mundo histórico, como fonte recorrente de temas. O histórico da produção cinematográfica norte-americana está associado quase que linearmente aos períodos da história americana. Nos princípios do cinema na América, foram produzidos filmes que abordavam o princípio da história da América, sendo recorrentes as fitas sobre a Guerra de Independência e a Guerra de Secessão. Conforme o tempo foi passando, a indústria incorporou o “tempo histórico” dos Estados Unidos quanto à abordagem de tema. Ou seja, o cinema americano apresenta, no decorrer do século XX, uma preocupação significava com a própria trajetória antiga e recente da América.

2.1. Breve histórico da relação entre a história e o cinema dos Estados Unidos

O surgimento do filme de guerra americano está ligado aos primórdios do cinema. DW Griffith foi um pioneiro nessa área, ao lançar primeiramente *The Battle* (1911) e, posteriormente, o controverso *O Nascimento de uma Nação* (*The Birth of a Nation*, 1915), ambos a abordar a Guerra Civil, e, no caso da segunda produção, abordando também o período da Reconstrução no Sul do país. Com o passar dos anos, surgiu outra produção de grande sucesso a tratar do mesmo período, mas com uma visão bem diferente do polêmico filme de Griffith: *...E o vento levou* (*Gone with the Wind*, 1939. Direção: Victor Fleming). Posteriormente o tema ainda viria a ser explorado. Na época de ouro dos filmes de faroeste, desde os *Westerns* americanos dos anos 50, a Guerra Civil foi usada como pano de fundo para as tramas em vários de seus filmes importantes: *Marcha de Heróis* (*The Horse Soldiers*, 1959. Direção: John Ford), *Três Homens em Conflito*⁶ (*The Good, The Bad, The Ugly*, 1966. Direção: Sergio Leone) e *Jamais foram Vencidos* (*The Undefeated*, 1969. Direção: Andrew

⁶ Apesar de ser um filme italiano, não se pode desprezar a contribuição dada por Leone para o cinema norte-americano, ao inserir no western um novo tipo de herói, movido por sua moral pessoal, e por vezes ambígua. <http://www.ocscreenwriters.com/sergio-leone%E2%80%99s-influences-westerns> – acesso 11 abr. 2014.

V. MacLaglen) são exemplos disso, tendo a Guerra Civil como base para suas tramas com elementos comuns a vários faroestes nos últimos dois filmes: os criminosos que planejam roubar algo e os mexicanos atrapalhando a vida dos americanos. No primeiro, a situação se inverte, ao ser usado o formato do faroeste para se contar uma história sobre a guerra.

A partir dos anos 1970, a produção de filmes relacionados com a Guerra Civil entrou em declínio. Cada vez menos filmes foram produzidos com essa temática, embora alguns ainda tenham lhe dado destaque. Em meio ao declínio do faroeste em Hollywood, Clint Eastwood conseguiu emplacar um filme do gênero, tendo a Guerra Civil como parte de sua trama com *Josey Wales – Fora da Lei* (*The Outlaw Josey Wales*, 1976. Direção: Clint Eastwood). *Tempo de Glória* (*Glory*, 1989. Direção: Edward Zwick), por sua vez, trata de um tema relativamente desconhecido: a participação do primeiro regimento negro durante a Guerra Civil. Já em *Dança com Lobos* (*Dances with Wolves*, 1990. Direção: Kevin Costner) e *Gangues de Nova York* (*Gangs of New York*, 2002. Direção: Martin Scorsese), a guerra era mais um elemento em meio a vários outros, mas não o principal. Em ambos havia conflitos pessoais maiores do que a guerra: a tentativa de adaptação à vida em meio aos índios, caso da produção de Costner; e a luta de fundo étnico que se torna pessoal entre um imigrante irlandês e um norte-americano “nativo”, como na produção de Scorsese.

Abraham Lincoln foi o grande personagem da Guerra Civil. Filmes sobre sua vida, e sua atuação na guerra foram produzidos em razoável quantidade. Eles seguem o mesmo padrão dos outros filmes envolvendo a Guerra Civil: um padrão de heroicização que mostrava Lincoln como o campeão da causa da liberdade. Houve um pico da produção dos filmes centralizados na figura de Lincoln até os anos 1930 e um longo declínio até tais filmes voltarem a ter algum destaque em épocas mais recentes. *The Dramatic Life of Abraham Lincoln* (1924, Direção: Phil Rosen) e *Abraham Lincoln* (1930. Direção: DW Griffith), são exemplos do primeiro período, com contornos mais biográficos. Já nos tempos recentes, mantém-se o teor biográfico, mas adicionado de outros traços, como o foco em tramas paralelas e de bastidores envolvendo Lincoln: casos do épico *Lincoln* (2012. Direção: Steven Spielberg) e do drama *The Conspirator* (2010. Direção: Robert Redford).

Os filmes sobre a Primeira Guerra Mundial começaram a ser produzidos durante o conflito, o qual estava chegando ao seu final quando foram lançados dois filmes de algum destaque: *Carlitos nas Trincheiras* (*Shoulder Arms*, 1918. Direção: Charles Chaplin), uma comédia e *Corações do mundo* (*Hearts of the World*, 1918, Direção: DW Griffith), um filme

de propaganda. A produção passa por uma era com filmes temáticos, focada principalmente em dramas familiares, principalmente no impacto que a guerra causou nas famílias. Em *Quatro Cavaleiros do Apocalipse* (*The Four Horsemen of the Apocalypse*, 1921. Direção: Rex Ingram) uma família de ascendências francesa e alemã entra em conflito devido aos países de origem estarem em lados opostos na guerra. Em *Quatro Filhos* (*Four Sons*, 1928. Direção: John Ford) a guerra leva a conflitos familiares numa família alemã quando um de seus membros se alista no exército norte-americano.

Mata Hari foi objeto de dois filmes do período: *Os alemães Die Spionin* (1921. Direção: Ludwig Wolff) e o *Mata Hari, Dançarina Vermelha* (*Mata Hari, die Rote Tänzerin*, 1927. Direção: Friedrich Feher). Unidades dos exércitos e até um navio foram usados como pretexto para se realizar uma película: *O Grande desfile* (*The Big Parade*, 1925. Direção: King Vidor) e *Glória a que preço* (*What Price Glory*, 1927. Direção: Raoul Walsh) tratavam do exército americano, enquanto que *Kreuzer Emden* (1927, Louis Ralph) abordava um navio da marinha alemã. Quando foi lançado o romance *Nada de Novo no Front*, ele obteve grande sucesso. Depois foi transposto para a tela grande no ano de 1930, sob a direção de Lewis Milestone. Com o começo da Segunda Guerra, a produção de filmes diminuiu, e passou a se voltar mais para os filmes de propaganda.

Passada a Segunda Guerra, só nos anos 50 que a Primeira Guerra voltaria a ser considerada para as produções cinematográficas. *Uma Aventura na África* (*The African Queen*, 1951. Direção: John Huston) e *Adeus as Armas* (*A Farewell to Arms*, 1957. Direção: Charles Vidor), com suas aventuras ocorridas durante a guerra; e *Glória feita de Sangue* (*Paths of Glory*, 1958. Direção: Stanley Kubrick), com sua mensagem fortemente antimilitarista focada na França, abrem caminho para um dos mais notórios a retratar o período, produzido na virada dos anos 60 para os 70: *Johnny vai a Guerra* (*Johnny Got His Gun*, 1971. Direção: Dalton Trumbo), que segue na linha da produção de Kubrick com uma mensagem anti-guerra.

A Segunda Guerra Mundial foi marcante para a afirmação dos Estados Unidos como potência global. Os primeiros filmes retratando os conflitos não demoraram a ser produzidos. O maior desenvolvimento da indústria cinematográfica permitiu que os filmes retratando o conflito pudessem ser produzidos já em meio à guerra. Não apenas filmes de propaganda foram realizados. Filmes de comédia como *O Grande Ditador* (*The Great Dictator*, 1940. Direção: Charlie Chaplin) e dramas como *Casei-me com um nazista* (*The Man I Married*,

1940. Direção: Irving Pichel) e *Casablanca* (1942. Direção: Michael Curtiz) foram produzidos ainda no começo dos conflitos, num período em que ainda se acreditava de que a guerra permaneceria restrita ao continente europeu. Exceto por *Casablanca*, lançado já com os Estados Unidos envolvidos na guerra, no auge dos conflitos, a maior parte dos filmes produzidos acabava por ser de propaganda ou apologéticos e retratar as batalhas, do ponto de vista do país que financiava a produção. Antônio Tota fala disso ao mostrar o trabalho da Motion Picture Division, na chamada “Política de Boa Vizinhança” (TOTA, 2000, p. 61), em seu livro *Imperialismo Sedutor*.

Apenas na década de 1950 que o cinema americano ganhou impulso para enfrentar a Segunda Guerra não mais como um conflito contemporâneo dos filmes produzidos, passando a tratá-la como algo do passado, a guerra como um tema histórico, se se preferir: *A um Passo da Eternidade* (*From Here to Eternity*, 1953. Direção: Fred Zinnemann) e a *Ponte do Rio Kwai*⁷ (*The Bridge on the River Kwai*, 1957. Direção: David Lean) foram dois exemplos desses primeiros filmes a abordarem a Segunda Guerra no cinema norte-americano.

A década de 60 marca um declínio na produção de filmes sobre a Segunda Guerra. Poucos filmes conseguiram um impacto razoável, entre eles *Os canhões de Navarone* (*The Guns of Navarone*, 1961. Direção: J. Lee Thompson), uma aventura de guerra, e *O Julgamento de Nuremberg* (*Judgement at Nuremberg*, 1960. Direção: Stanley Kramer), um filme sobre os Julgamentos de oficiais do exército e governo alemães em Nuremberg. Os anos 1970 foram diversificados. Houve sátiras anti-guerra como *Catch-22* (1970. Direção: Mike Nichols), filmes de guerra como *Tora! Tora! Tora!* (1971. Direção: Richard Fleischer), e até filmes B, como a série de filmes *Ilsa, a loba da SS* (*Ilsa, She Wolf of the SS*, 1975. Direção: Don Edmonds). O começo dos anos 80 segue no mesmo ritmo dos anos 70: filmes sobre diferentes temas alcançando algum destaque. Exemplos são *Fuga para a Vitória* (*Escape to Victory*, 1980. Direção: John Huston) e *Escolha de Sofia* (*Sophie's Choice*, 1982. Direção: Alan J. Pakula). A obra de Huston era inspirada por uma história, que por sua vez era baseada num evento real que teve consequências ruins para seus participantes. Enquanto isso a produção de Pakula tinha por base uma obra ficcional, contextualizada em tal período especificamente.

⁷ É um filme inglês, por ingleses e sobre ingleses, ainda que com capital americano. Vale a pena ser citado para a construção de um cenário mais amplo do cinema (em especial no período), mas lembrando que o foco do trabalho está no cinema americano.

A fita *Império do Sol* (*Empire of the Sun*, 1986. Direção: Steven Spielberg) foi precursora da retomada da Segunda Guerra como tema importante do cinema hollywoodiano. Nos anos 90 essa retomada mobilizou-se junto a outro tema que se tornou fundamental para a indústria cinematográfica americana, o holocausto, com produções de destaque como *A Lista de Schindler* (*Schindler's List*, 1993. Direção: Steven Spielberg). Já *O resgate do Soldado Ryan* (*Saving Private Ryan*, 1998. Direção: Steven Spielberg) e *Além da Linha vermelha* (*The Thin Red Line*, 1999. Direção: Terrence Malick) foram por outro caminho. Ambos os filmes correspondem ao período da retomada dos antigos inimigos (nazistas e japoneses) num período após a queda da URSS, uma vez que entre 1991 e 1997 poucas fitas fizeram menção ao conflito de 1939. Ambos também seguiram a temática de retratar a guerra por uma vertente mais de ação, focada nos combates, ainda que com uma história de fundo que não necessariamente tivesse a ver com o combate, mas que fazia dele parte integrante. O filme de Spielberg é focado em buscar o último filho vivo da família Ryan e continha uma indagação moral: porque os soldados têm que passar por inúmeros contratempos, principalmente embates contra tropas adversárias para poderem realizar salvar um único soldado de uma família rumo ao aniquilamento? Isso faz com que surja o seguinte questionamento: valeria a pena tanto esforço para salvar uma única pessoa?

Em tempos recentes, o período voltou a ser muito explorado. Assim como nos anos 90, prosseguiu a divisão entre filmes sobre o holocausto e filmes retratando a vida em meio aos combates. *Uma vida Iluminada* (*Everything is Illuminated*, 2005. Direção: Liev Schreiber) e *Um Ato de Liberdade* (*Defiance*, 2008. Direção: Edward Zwick) são exemplos dos seguidores do filme de Spielberg em 1993 em termos de temática.

Quanto aos filmes do segundo tipo, podem ser destacados quatro. *A Conquista da Honra e Cartas de Iwo Jima* (*Flags of Our Fathers / Letters from Iwo Jima*, 2006. Direção: Clint Eastwood) são dois filmes que foram produzidos no mesmo período pelo mesmo diretor, mas há consideráveis diferenças entre eles. A batalha de Iwo Jima serve de ponto de ligação entre eles, mas eles retratam perspectivas diferentes. De um lado a vida dos americanos que estiveram na famosa foto do içamento da bandeira em Iwo Jima após tal evento. Do outro, o ponto de vista dos soldados japoneses em meio a batalha de Iwo Jima. *Círculo de Fogo* (*Enemy at the Gates*, Direção: Jean-Jacques Annaud) e *Pearl Harbor* (Direção: Michael Bay), ambos de 2001, são dois filmes que abordam a temática “combates”, mas mais como pano de fundo para as tramas dos filmes. E ainda a série de TV *Band of Brothers* (2001. Produção:

Steven Spielberg), que segue pelo mesmo caminho de usar as batalhas e a guerra como plano de fundo para as tramas individuais dos seus componentes.

Houve também os dramas comerciais, usando da Guerra como pano de fundo para suas histórias, como nos casos de *O leitor* (*The Reader*, 2008. Direção: Stephen Daldry) e *O menino do pijama listrado* (*The Boy in the Striped Pyjamas*, 2008. Direção: Mark Herman). Novamente há a presença dos eixos norteadores dos filmes sobre a Segunda Guerra, holocausto e a “ação da guerra”, mas com uma diferença fundamental neles, em especial no primeiro dos três. Ocorre um deslocamento nos temas, os quais, porém, ficam como fundo de trama do que como elementos base da história. Nos dois últimos a temática do holocausto está mais presente, sendo a base do filme. Ou então está mais de fundo, embora ainda presente, como no caso de *O Leitor*, cujo grande foco é a relação entre a mulher que havia cometido graves crimes e o jovem estudante.

Em fins da década de 2000 é retomado o foco na guerra (no caso, em soldados, combates e tudo que os envolvem) com *Bastardos Inglorios* (*Inglorious Basterds*, 2009. Direção: Quentin Tarantino), *Operação Valquiria* (*Valkyrie*, 2008. Direção: Bryan Singer) e na série de TV *The Pacific* (2010). Novamente há o convívio desses filmes “de guerra” com filmes cujo foco está em personagens do período, como acontece em *O Discurso do Rei* (*The King's Speech*, 2010. Direção: Tom Hooper).

A Guerra da Coreia foi um conflito que não chegou a despertar tanto a atenção da indústria do cinema. Alguns filmes foram produzidos na década em que o conflito ocorreu, a de 1950, como *Japanese War Bride* (1952. Direção: King Vidor) e *Sayonara* (1957. Direção: Joshua Logan), mas os principais não foram produzidos nesse período, e sim nas décadas subsequentes. Dois filmes de relevo têm um espaço de tempo razoável entre eles: *Sob o Domínio do Mal* (*The Manchurian Candidate*, 1962. Direção: John Frankenheimer) e *MASH* (1970. Direção: Robert Altman), produzidos antes e durante a Guerra do Vietnã, respectivamente, e com diferentes abordagens. O filme de Frankenheimer tinha a história da Guerra como parte da trama do filme: algo que teria acontecido nela seria o momento inicial da trama, mas a participação do conflito pararia por aí. Já *MASH* está totalmente envolvido na guerra, todas as ações são em função daquilo que nela acontece.

O Vietnam foi transformado no grande fetiche do cinema americano durante as décadas de 1970 e 1980. Filmes começaram a ser produzidos já em meio ao conflito, ainda que em menor quantidade, quando comparados com os filmes posteriores ao fim dos

combates. Com a opinião pública mobilizada contra a guerra, John Wayne decide lançar *Os Boinas Verdes* (*The Green Berets*, 1968. Direção: John Wayne e Ray Kellogg), como forma de defender a presença americana no conflito, naquilo que Francisco Carlos Teixeira da Silva (2004, p. 16) define como “versão simplificada da teoria dos dominós⁸”. Com o passar dos anos (e a concretização da derrota bélica), os filmes passam a tratar dos conflitos internos norte-americanos, de sua busca por explicações, ainda em fins dos anos 70 até meados dos 80.

Os representantes principais dessa “estratégia” foram: *O Franco Atirador* (*The Deer Hunter*, 1978. Direção: Michael Cimino), *Apocalypse Now* (1979. Direção: Francis Ford Coppola), *Gritos do Silêncio* (*The Killing Fields*, 1984. Direção: Roland Joffé), *Platoon* (1985. Direção: Oliver Stone), *Nascido Para Matar* (*Full Metal Jacket*, 1987. Direção: Stanley Kubrick), *Nascido em Quatro de julho* (*Born on the Fourth of July*, 1989) e *Entre o Céu e a Terra* (*Heaven & Earth*, 1993), ambos de Oliver Stone. Ao mesmo tempo em que se usava da busca por respostas, já era possível perceber a intervenção do humor em meio à paranoia do “porque perdemos”: *Apertem os cintos, o piloto sumiu* (*Airplane!* 1979. Direção: Jim Abrahams, Jerry Zucker e David Zucker) e *Bom dia Vietnã* (*Good Morning, Vietnam*, 1987. Direção: Barry Levinson) são exemplos disso. Ainda havia uma terceira corrente, que ganhou destaque nos anos 80, nos chamados filmes B: super-guerreiros americanos que foram para o Vietnã, mas algo deu errado e em razão disso eles começam a matar muitas pessoas, às vezes por uma boa causa⁹. Os maiores exemplos são as séries *Braddock* (*Missing in Action*, 1984/1986/1988) e *Rambo* (1982/1985/1988 a série clássica – com um *spinoff* em 2008). *Soldado Universal* (*Universal Soldier*, 1992. Direção: Roland Emmerich) segue pelo mesmo caminho, com a diferença de que os protagonistas da produção de Emmerich não retornam ao Vietnã nem enfrentam nenhum vietnamita após sua passagem pela guerra, mas o que aconteceu com eles lá permanece em suas mentes, funcionando como guia de suas ações ao longo do filme.

Os filmes sobre a guerra do Vietnã também se caracterizam por não abordarem apenas a guerra em si, mas também os efeitos que a guerra produz nos seus veteranos, principalmente quando eles voltam para casa. Emergiu nestes filmes, portanto, o tema da sobrevivência e do trauma, evidenciando que a guerra era um problema de memória. Nestes casos, a guerra não foi o tema principal, apesar de enquanto fato imaginário, ser de grande importância na trama.

⁸ A teoria dos dominós era uma teoria política que especulava sobre o efeito de caso um país de alguma região se tornasse comunista, todos seus vizinhos se tornariam em seguida.

⁹ Por “boa causa” entenda-se “defender a América” (ou algum americano).

Com o fim da guerra, os filmes de temáticas “veterano volta da guerra e tenta se adaptar” e “veterano perturbado e ultraviolento” acabaram por interseccionar com os filmes de análise das razões da vitória (e derrota) na guerra. *Taxi Driver* (1976. Direção: Martin Scorsese) é um dos pioneiros em abordar os problemas dos veteranos, como a solidão e o comportamento violento contra aquilo que o protagonista Travis considera errado. *Heróis sem Causa* (*Heroes*, 1977. Direção: Jeremy Kagan) e *Amargo Regresso* (*Coming Home*, 1978. Direção: Hal Ashby) têm seus protagonistas perturbados pelo que viram na guerra, e tentam se reajustar a nova realidade. Em *Alucinações do Passado* (*Jacob's Ladder*, 1990. Direção: Adrian Lyne), reaparece o personagem perturbado, agora num filme de terror, com seus problemas causados por algo que aconteceu durante a guerra e que estão tentando encobrir. Já *Forrest Gump* (1994. Direção: Robert Zemeckis) aborda o veterano de formas distintas. Há o veterano com problemas para se readaptar como o Tenente Dan; há a razão da impopularidade da guerra, que seria seu elevado número de baixas, representado pela morte do personagem Bubba; e há também o personagem-título, que aparenta não ter tido maiores problemas por razões anteriormente explicadas no enredo.

Após os anos 1990, ocorreu um declínio na produção de filmes sobre o Vietnã no cinema norte-americano, que era praticamente o único grande centro produtor de filmes sobre o Vietnã¹⁰. Apenas dois filmes de relativo sucesso foram lançados no período, e um documentário relativamente conhecido. O documentário era *Sob a névoa da Guerra* (*The Fog of War: Eleven Lessons from the Life of Robert S. McNamara*, 2003. Direção: Errol Morris), que mostra a vida do Secretário de Defesa dos Estados Unidos na época em que se iniciou a guerra do Vietnã. Dos filmes não-documentários, a nova adaptação de *O Americano Tranquilo* (*The Quiet American*, 2001. Direção: Phillip Noyce) e *Fomos Heróis* (*We Were Soldiers*, 2002. Direção: Randall Wallace), que retrata uma das batalhas ocorridas na guerra.

2.2 O filme de guerra e outros filmes

O filme de guerra como um gênero, de acordo com Edward Buscombe, deve ser abordado baseando-se em dois fatores em particular: a forma externa e as convenções (visual, sonora, contexto, entre outras). Além deles, faz-se necessária a observação da relação entre a

¹⁰ O fato deles serem o único grande produtor, provavelmente pelo fato de o Vietnã não ter sido um tema tão impactante para o resto do mundo quanto foi para os Estados Unidos. Mas também pelo fato do Vietnã ser um tema fundante da identidade americana, especialmente após seu fim.

forma e o conteúdo. O espectador deve olhar o filme de guerra de forma a perceber aquilo que o distingue dos outros gêneros e como suas formas interna (conteúdo) e externa (estrutura) se relacionam.

Para Buscombe, os elementos presentes no filme acabam por influenciar no tipo da história. Muitos destes elementos aos quais o autor confere grande importância para o prosseguimento do enredo estão relacionados com aquilo que Marc Ferro chama de “visível” (que será abordado em maiores detalhes mais adiante). Ainda segundo Buscombe, a relação da forma externa com as convenções visuais facilita bastante na hora de se delimitar um gênero ou do espectador reconhecer um gênero.

De acordo com Buscombe (2005, p. 312), é necessário que se olhe para o gênero de uma forma a deixar claro aquilo que o distingue dos demais. O gênero seria importante, então, tanto por ser anterior ao realizador (e com isso conter suas tradições intrínsecas), quanto por ser a base pela qual o público se guia para interpretar o conteúdo passado pelo filme (retomando então a questão do imaginário mencionada por Pesavento, que será mencionada mais adiante). O gênero filme de guerra, assim, teria como todos os outros suas tradições (anteriores aos diretores dos filmes), suas chaves de interpretação já consolidadas nas mentes populares, e que tinha surgido da ficção popular.

O filme de guerra constituiu-se, na história do cinema americano como um gênero fílmico, o qual tem muitas semelhanças com outros gêneros. No geral, o filme de guerra apresenta uma base comum com o gênero de ação, no caso dos filmes que focam em combates e batalhas (a ação da guerra, propriamente dita). Também costuma ter por base certo acento dramático, com um tom mais “sério”, contando algum evento ocorrido na guerra, se configurando (geralmente) num drama histórico.

O filme de guerra também pode incluir fins propagandísticos, visando algum enaltecimento patriótico para um país ao retratar nas telas o confronto anteriormente (ou ainda contemporaneamente) realizado. Com menos frequência pode abrigar o humor, ao satirizar as instituições que levaram aos embates, ou a produzir uma crítica do presente por meio de referências cômicas ao passado. Neste último caso o gênero se aproxima da comédia propriamente dita.

Os filmes de guerra podem várias implicações políticas. Um exemplo de uso comum é servirem de ferramenta para construir a rivalidade geopolítica em seu público alvo (seus

cidadãos). Esse uso se dá por meio de filmes que caracterizam os seus personagens em dois grupos: heróis e vilões. Os heróis costumam ser os personagens ligados ao país que “encomenda” a obra, a partir do qual é montado o ponto de vista da estória/história enquanto que os “vilões” são seus rivais geopolíticos, reais ou imaginários. Vários países utilizaram este recurso. Em *Confissões de um Espião Nazista* (*Confessions of a Nazi Spy*, 1939. Direção: Anatole Litwak), o alemão é mostrado já claramente como um inimigo dos valores americanos: é ele que vem espalhar a palavra do Führer contra a democracia; enquanto que os americanos, representados pelos membros do FBI, buscam a todo custo impedi-los. Já em *Alexandre Nevsky* (1938, Direção: Sergei Eisenstein) o grande herói da Rússia medieval luta contra as invasões dos Cavaleiros Teutônicos (que formariam mais tarde a Prússia, e posteriormente, a Alemanha, então potência adversária da URSS), que haviam conquistado algumas das cidades importantes de um dos estados russos pré-unificação (a República de Novgorod). Com a ajuda do povo russo (representado pelo povo de Novgorod), eles derrotam a Ordem Teutônica e se livram da ameaça de domínio estrangeiro.

Para Robert Rosenstone (2010), explanando sobre o filme histórico (com quem frequentemente o filme de guerra dialoga), cada um desses gêneros retratados no filme têm problemas específicos. Segundo o autor, pode-se trabalhar com uma divisão dual anterior aos filmes, referente ao próprio elemento dramático que estas fitas também possuem: o drama comercial e o drama inovador. Enquanto o drama comercial teria como problema a linguagem metafórica usada neles, o drama inovador teria como problema o excesso de apego à precisão histórica. Enquanto isso, os documentários dariam um “tratamento criativo da realidade” devido à impossibilidade de retratar o que aconteceu realmente.

O drama comercial teria não só o uso da linguagem metafórica, mas também uma maior tomada de liberdades em comparação com o drama inovador no que se refere à administração das informações referentes à realidade histórica retratada. A maior liberdade quanto à precisão histórica acaba por possibilitar várias imprecisões factuais (e recurso a clichês incoerentes com o tempo em que se passa a obra) nos filmes comerciais.

Um fato que ocorre bastante no drama comercial é a sobreposição entre os dois tipos de filme, o filme histórico e o filme de guerra. Neles, a parte histórica serve como pano de fundo para a ação (a parte da guerra). Sendo dramas comerciais, não há necessidade de se apegar tanto à realidade histórica, podendo recorrer mais as metáforas. Porém alguns filmes acabam exagerando nisso e se tornando mais notórios por suas imprecisões, ainda que

produzam visões válidas, e que encontram apoio na cultura popular, como é o caso de *Coração Valente*.

Outro filme no qual podemos perceber este movimento é *Pearl Harbor*, dirigido por Michael Bay. Bay não tentou ser fiel ao livro homônimo. Ele também fazia uma fita baseada em personagens que estiveram lá no conflito. Inseriu histórias de amor onde não havia, inventou personagens ficcionais em detrimento das pessoas reais que lá estiveram, colocou ataques a lugares que não foram atacados, além eventos que não existiram apenas para deixar o enredo atraente, entre muitas outras imprecisões e alterações.

Exemplos contundentes de dramas inovadores é a “série vietnamita”: *Apocalypse Now*, *Platoon* e *Nascido Para Matar*. Estas fitas foram inovadoras por entrarem num tema pouco explorado à época, que era a Guerra do Vietnã (com a exceção de *Nascido Para Matar*, que surge após várias produções terem adentrado a temática), e terem conseguido dar destaque a ele, gerando um novo “filão” comercial a ser explorado. As tramas tematizam a então recente Guerra do Vietnã em busca de respostas sobre o que teria acontecido por lá, já que tantos soldados voltaram com transtorno de estresse pós-traumático. Queriam também relatar histórias que provavelmente pudessem ser identificadas com as de muitos que foram aos combates (tanto os que voltaram quanto os que não voltaram vivos). Mas o mais importante: segundo Francisco Carlos Teixeira da Silva (2004, p. 16) queriam uma explicação para aquilo que ocorrera no Vietnã.

Os três filmes podem ser caracterizados por elementos em comum: há os personagens “normais”, que servem para o espectador se identificar com ele; os personagens “inocentes” ou “pacifistas”, que ainda não viram a realidade dos combates ou que acham que aquilo não tem sentido (*Apocalypse Now* seria uma exceção neste sentido), respectivamente; e os personagens “paranoicos”, que são os que enlouqueceram na guerra e costumeiramente perderam a moralidade e os vínculos de solidariedade. Os três filmes também tem um fato em comum, que é o foco na ação. Além disso, tiveram sua produção planejada e/ou iniciada pouco tempo após o fim da guerra: *Apocalypse Now* começou a ser produzido em 1975, *Platoon* começou a ser planejado por Oliver Stone em fins dos anos 1970, enquanto que *Nascido Para Matar* teve por base um livro publicado em 1977 (*Dispatches*¹¹, que também serviu de inspiração para personagens de *Apocalypse Now*).

¹¹ *Dispatches* (1977). Autor: Michael Herr

Apocalypse Now se destaca por ser um dos pioneiros nesse estilo “caçador de respostas”. Nele estão incluídos quase todos os componentes dos filmes do Vietnã: o personagem que enlouqueceu durante a guerra (Coronel Kurtz, e também o jornalista do Dennis Hopper), os personagens relativamente normais, como o Capitão Wilard. Este último, apesar de sua “normalidade”, já era um veterano de vários anos, que se encaixaria no caso do “veterano que volta para casa, mas não consegue se adaptar novamente”, e por isso, pede para retornar ao Vietnã, lugar onde estava mais acostumado. E tem também o personagem Kilgore, que não é pacifista, inocente ou nada disso, parece mais que está se divertindo com tudo aquilo (uma frase emblemática sua foi “Eu adoro o cheiro de napalm pela manhã”).

O enredo tem uma tônica anti-guerra, como costumam ter os filmes dessa fase. O personagem normal recebe a ordem de dar um fim no personagem louco, que tinha estabelecido um culto no meio da floresta (além de atacar qualquer um que ele considerasse uma ameaça, tanto americanos quanto vietcongues). Um grupo entra em ação para encontrar Kurtz, fazendo uma viagem pelo país, vendo tudo o que era feito com os nativos e o nível de desgaste ao qual eram submetidos os soldados. Isso incluía drogas, mortes (muitas), transtorno de estresse pós-traumático, provando as personagens nos limites da sanidade, o coração das trevas, como é intitulada uma das obras que inspirou *Apocalypse Now*¹².

Platoon foi um dos seguidores da tradição cinematográfica da busca por respostas para o Vietnã, a qual fora inaugurada por *O Franco Atirador* e por *Apocalypse Now*. Fez parte de uma “trilogia vietnamita” do seu diretor, Oliver Stone (com os outros dois sendo *Nascido em Quatro de Julho* e *Entre o Céu e a Terra*). *Platoon* tem também os três personagens típicos dos filmes do Vietnã. Há o personagem padrão, “normal” com o qual o espectador se identifica, Chris Taylor (Charlie Sheen), um jovem recruta empolgado com a guerra que se desilude rapidamente e passa a ter um olhar cada vez mais crítico sobre os acontecimentos ao seu redor. Na categoria “pacifista” está o Sargento Elias (Willem Dafoe), que só está nessa categoria por ser um contraponto aos outros soldados (ele e seu grupo são idealistas, embora não pensassem duas vezes antes de entrarem em brigas e usarem drogas). E no grupo dos “sociopatas” está o Sargento Barnes (Tom Berenger).

A agressividade do Sargento Barnes acaba por fazer com que Taylor entrasse no grupo mais próximo ao Sargento Elias. Neste momento já há uma divisão clara entre dois grupos dentro da divisão de soldados: o grupo dos “hippies”, liderados pelo Sargento Elias; e o grupo

¹² Heart of Darkness (1899). Autor: Joseph Conrad.

dos “matadores”, sob o comando do Sargento Barnes. Mais americanos morrem e o exército começa a maltratar a população local (para Barnes essa destruição fazia parte do conflito). Com ordens superiores de corte marcial caso haja maus-tratos contra a população, Barnes começa a ficar preocupado com Elias, pois este sabe o que aquele e seus soldados andam fazendo. Mais soldados americanos morrem por causa do fogo amigo e Barnes aproveita a confusão da batalha para matar Elias. Mais batalhas, mais mortes e o grupo do Elias consegue se vingar quando Taylor mata o Barnes. Taylor enfim pode ir embora, e dá aquele adeus emocionado aos amigos, além de ver os cadáveres estirados no chão de todos que morreram no meio da selva.

Nascido Para Matar foi o terceiro dos três filmes icônicos sobre o Vietnã, e como tal, tem características bastante semelhantes. Dividido em três episódios, se distingue dos outros dois por não entrar direto na guerra em si, mas por haver um primeiro momento, anterior a ela abordada no filme, no caso a fase do treinamento dos soldados antes de irem para o Vietnã. É nesta parte que estão os personagens típicos. O personagem normal (e que vai seguir até o fim da história) é Joker, o perdido é Pyle e o agressivo é o Sargento Hartman. A tendência ao longo do filme é que todos mudem para a direção do agressivo/psicótico, em especial na segunda fase.

Na primeira parte da trama, Joker entra nos fuzileiros¹³ junto com vários outros recrutas, que passam a ser treinados pelo sargento Hartman, que os trata muito mal, em especial Pyle. Após uma série de abusos, Pyle vira o soldado ideal de Hartman, ao mesmo tempo em que enlouquece. Em consequência disso, no término do treinamento, Pyle mata Hartman e se suicida.

Então, na segunda fase do enredo Joker vai para o Vietnã para ser jornalista da *Stars and Stripes* (revista do Exército Americano). Lá ele reencontra vários companheiros de treinamento da época dos fuzileiros, e passa a entrevistar vários soldados sobre a situação e suas opiniões sobre a guerra. Então ocorrem mais ataques dos vietnamitas, mais soldados americanos morrem (incluindo vários que o Joker conhecia, como o Cowboy) e o Joker mata pela primeira vez, completando seu processo de desumanização.

A produção de *Nascido para Matar* teve seu início pouco após o lançamento de *Apocalypse Now*, quando em 1980 o diretor Stanley Kubrick contatou o autor de *Dispatches*

¹³ United States Marine Corps, também conhecidos como fuzileiros navais, Marines, ou simplesmente, fuzileiros.

para realizar um filme sobre o Vietnã (em 1982 ele decidiu que o livro viria a ser a base de seu filme sobre o Vietnã). Ocorreram algumas disputas entre Kubrick, Herr e o autor de *The Short Timers*, Gustav Hasford, que também teve sua obra incluída na base de *Nascido para Matar* (conflitos principalmente com Hasford, que acabou isolado contra Kubrick e Herr, embora tenha contribuído para o filme).

2.3. O filme de guerra enquanto gênero

Para Roger Chartier, nem tudo pode meramente ser reduzido às representações, uma vez que há alguns fenômenos mais complexos, que possuem uma lógica própria, autônoma. Segundo o historiador francês, a leitura estaria no cerne da questão, entendendo esta como as possibilidades de compreensão que são dadas por realidades diferentes, por momentos sociais diferentes. Uma vez que cada leitura é empreendida segundo o lugar social do sujeito que compreende uma representação, e que tanto esta como a leitura são componentes da cultura, esta surgiria já como política, como ligada a ela. As representações são assim mecanismos nos quais os sujeitos podem disputar entre si, defendendo seus pontos de vista. Não existiriam discursos neutros, e também haveria uma disputa de culturas (no caso uma de representações), já que a luta entre elas seria também uma luta de fundo político.

Segundo Chartier (1989, p. 136), uma noção se faz fundamental, que é a de apropriação. Ela permite pensar nas diferenças das várias práticas culturais, além de postular a invenção criadora nos processos de recepção. Deveria ser utilizada uma nova abordagem historiográfica, que em vez de observar a quantificação de objetos, discursos, atos entre grupos, observasse os diferentes usos que os grupos dão a esses recursos. Esta apropriação se dá nas diferenças do uso partilhado (1989, p. 137), usando de um tipo de “concorrência”: estratégias de distinção para o uso do objeto entre diferentes grupos.

As práticas culturais estão diretamente relacionadas com as apropriações. É nelas que as apropriações surgem. As práticas existem como inseridas em algum grupo, e estão ligadas à representação. A representação serve para dizer que a prática está inserida num certo grupo, sendo elas sistemas de classificação que se materializam nos produtos e nas práticas culturais. É por meio das práticas culturais, nas quais a representação está presente, que se marcam as distâncias entre os grupos, e também se pode inferir as apropriações. A troca de

representações e práticas culturais resulta em apropriações, levando a novas representações e novas práticas.

De acordo com Sandra Jatahy Pesavento (2005), a cultura permite a expressão e tradução da realidade de forma simbólica (2005, p. 15), e a história cultural permitiria a retomada desses sentidos ocultos nos símbolos. Mas o que é de extrema importância para Pesavento seria o surgimento do conceito de representação. Por meio deste, o historiador pode ter acesso à maneira como as pessoas percebessem sua realidade e pautam sua existência (2005, p. 39). A representação seria, então, como aquela obra de Rene Magritte na qual ele pinta um cachimbo e coloca embaixo “isto não é um cachimbo” (PESAVENTO, 2005, p. 40): não é cópia, mas uma construção baseada nele (2005, p. 40). Sua força se dá, então, por sua capacidade de mobilizar e com isso obter reconhecimento e legitimidade.

Então Pesavento menciona dois novos conceitos de importância: o imaginário e a narrativa. O imaginário é essencial por reunir as representações coletivas e ideias construídas que permitem a compreensão de mundo. A narrativa é o relato daquilo que aconteceu, de uma sequência de ações encadeadas (2005, p. 49). E para completar, há ainda a entrada em cena da ficção e da ideia das sensibilidades, como percepção e tradução da experiência humana no mundo (2005, p. 56).

O que isto tudo teria a ver com os filmes de guerra? Baseando-se em Chartier, a leitura é essencial. O autor afirma que da relação entre texto, livro e compreensão, surge algo novo quando um texto é alvo de leituras contrastantes. Como afirma Bourdieu, em citação por Chartier, “o livro muda por não mudar enquanto o mundo muda” (CHARTIER, 1989, p. 131). Isso faz com que diferentes leituras, em diferentes épocas, produzam diferentes compreensões a respeito daquilo que está sendo analisado. Uma vez que Chartier postula que as obras culturais, que são resultado das apropriações, fazem parte da política, os filmes de guerra, como produtos resultantes de práticas culturais especificamente cinematográficas, portanto ligadas à indústria cultural¹⁴, acabam por fazer parte também da política. Exemplo disso está na disputa de representações dos filmes pró-guerra (*Boinas Verdes*, sendo um exemplo clássico) contra os filmes anti-guerra (representados por *Apocalypse Now*, para nos mantermos no exemplo dos filmes que abordavam uma mesma guerra).

¹⁴ A indústria cultural, para Edgar Morin, segue um processo burocrático-industrial, que leva a despersonalização da criação e desintegração do poder cultural (2002, p. 25). E ao mesmo tempo que segue esse processo tem que entregar resultados individualizados, tendo que superar a contradição entre suas estruturas e aquilo que entrega.

Baseando-se no que foi postulado por Pesavento, os filmes de guerra permitiriam a transposição da realidade para as telas de forma simbólica. Estas nos ajudam a guiar as referências norte-americanas da realidade. Um exemplo desse simbolismo seria um filme que mostrasse muitas mortes brutais: representaria uma realidade na qual muitas mortes aconteceram, de fato, aliado ao componente especial da brutalidade envolvida na história. Assim, matanças sem sentido como aquela apresentada em *Platoon*, por exemplo, representariam não só matanças na realidade, mas também a ausência de sentido que permeava tudo aquilo.

Ao entrar não apenas nos campos da representação, o filme de guerra acaba por construir outras áreas. Sua narrativa serve de sustentação para a construção do imaginário coletivo e com o auxílio desse imaginário, se dá a compreensão de mundo das pessoas. Ao interferir no imaginário coletivo, o filme de guerra possibilita uma nova forma de compreender os acontecimentos. O filme de guerra também trabalha com as sensibilidades, ao traduzir de várias formas a experiência (real ou ficcional) para que esta seja compreendida e incorporada ao imaginário.

2.4. Considerações preliminares

O filme de guerra é algo que faz parte da indústria cultural hollywoodiana. Sua realização se dá por tratar de um tema fundamental para a sociedade norte-americana: as guerras das quais participaram a América, seja glorificando as vitórias passadas, seja questionando o contexto que levou a algum evento negativo. Podem ainda utilizarem-na para refletir sobre questões atuais através de um deslocamento temporal para o passado.

Com o passar dos anos os filmes incorporaram novos elementos, tendo surgido com a intenção de apenas retratar os conflitos, passam a ter novas mensagens em meio a eles. Muitas vezes, tais filmes começam a abordar o contexto atual com um deslocamento temporal para o passado, de forma a deixar subentendido que tal questão já data de muito tempo atrás. Ou então de tentar compreender algo que aconteceu no passado, mas sempre com as luzes no presente em que foi feito o filme.

Por fim, os filmes contêm neles representações, as quais têm funções variadas. Elas passam da inserção de uma prática num grupo, como defendido por Chartier a ser algo capaz de mobilizar e obter legitimidade, como exposto por Pesavento. Essas representações estão

inseridas na cultura, ajudando a compor o imaginário coletivo e a contribuir na utilização das práticas culturais.

O filme de guerra assim é resultado da apropriação da realidade histórica da guerra, recriada segundo parâmetros da indústria cinematográfica. Eles mobilizam representações, entre elas, as dos agentes geopolíticos que constituem tanto os heróis americanos como os antagonistas estrangeiros. A guerra no filme de guerra torna-se assim um tema que constrói para o público o mundo geopolítico americano como lazer.

3. A SÉRIE *TOP GANG* E A PARÓDIA DA GUERRA

Antes de iniciarmos a abordagem dos filmes de humor, cumpre apresentar, pelo menos de maneira resumida, a situação histórica dos EUA no final dos anos 1980 e início dos anos 1990. O início dos anos 1990 vinha ainda sob impacto da era Reagan. Em termos econômicos ela foi marcada por um processo de liberalização econômica conhecida como *Reaganomics*. Anteriormente os Estados Unidos viviam num período de ‘estagflação’¹⁵, e para combater isso o governo Reagan implementa uma medida de cortes de impostos e desregulamentação da economia. Foi obtido sucesso, a economia norte-americana se recuperou, apesar do endividamento do governo também ter aumentado. Essa política continuou no governo de George H. W. Bush.

Antes de Reagan, governara os EUA o Democrata Jimmy Carter, entre 1977 e 1981. No governo de Carter, ocorria um período de baixo crescimento econômico e alta nos preços, também conhecido como estagflação, que ajudava a minar a popularidade de Carter. Paralelamente a esse processo econômico, se desenhava no plano político a ascensão da Nova Direita, e da direita cristã, usando o Partido Republicano como meio para suas aspirações políticas (SILVA, 2014). Isso culminou na eleição de Reagan a presidência em 1980. Reagan se aproveitou das falhas do governo Carter, e colocou um novo discurso, no qual os Estados Unidos eram um país poderoso e deveria agir como tal. O candidato possuía um perfil radicalmente diferente do de Carter, sendo pintado mais como um homem de ação, e se posicionando como o líder que recolocaria os Estados Unidos no topo do mundo, superando enfim a “síndrome do Vietnã”, que havia causado uma grave crise de confiança em relação aos políticos norte-americanos. O impacto da Guerra do Vietnã ainda está visível. O tabu que se construiu sobre o conflito no imaginário político era proporcional ao trauma que o conflito causara nas pessoas que voltaram da Ásia traumatizadas, gerando um golpe no sentimento patriótico.

Com Reagan, a situação mudou. A política externa passou a ser orientada com base no combate ao comunismo pelo mundo, na aplicação da chamada Doutrina Reagan, que amplificava a presença norte-americana no Terceiro Mundo, se aliando muitas vezes a grupos questionáveis para tanto. Com isso, grupos diversos foram apoiados pelos americanos: democratas no Leste europeu, grupos direitistas na América Central, fundamentalistas

¹⁵ Economia com baixo crescimento e inflação em alta.

islâmicos no Afeganistão, líderes tribais e o governo sul-africano em Angola. Em comum entre todos estes apoios está o fato deles obterem êxitos: governos democráticos no Leste Europeu, a derrota dos sandinistas na Nicarágua, a retirada soviética do Afeganistão e a cubana de Angola.

Reagan começou a empregar então um tom militarista e ofensivo em relação aos soviéticos, com a intenção de recuperar o prestígio norte-americano. Ele colocou os soviéticos contra a parede ao iniciar um programa de defesa de mísseis em meio às negociações pelo desarmamento nuclear. Ao mesmo tempo que se opunha ao poderio nuclear soviético também se envolvia nos conflitos periféricos financiando os inimigos dos soviéticos em tais conflitos. Reagan estimulou a corrida armamentista com a intenção de ganhar uma vantagem estratégica sobre os soviéticos.

A relação entre Estados Unidos e União Soviética ficou, principalmente na primeira metade dos anos 1980, cada vez mais tensa. Apenas com a chegada ao poder de Mikhail Gorbachev que a situação mudou. Gorbachev tinha uma nova perspectiva de ver a URSS, quando comparado aos líderes soviéticos anteriores. Ele precisava de uma boa relação com Reagan para diminuir o peso da corrida armamentista na cada vez mais fragilizada economia soviética. Reagan então conseguiu um acordo de desarmamento de ambos os lados, bastante favorável, em especial, para os EUA.

Na América Latina, em especial na América Central e Caribe, há um nível de intervenção crescente. Eles entram em ação em especial na Nicarágua, por meio do financiamento e treinamento dos Contras, que se opunham aos sandinistas, pró-soviéticos. No entanto foram encontradas resistências e a operação teve que ser feito de forma encoberta, negociando armas secretamente com o Irã e usando o dinheiro para financiar os Contras. Quando isso foi revelado, tornou-se um escândalo de grandes proporções. Em outros países como Granada e Panamá, intervenções militares foram realizadas, para derrubar líderes que contrariavam seus interesses.

O Oriente Médio já era uma região complicada para as movimentações políticas norte-americanas. Havia problemas em várias regiões, como o conflito entre israelenses e palestinos ou a invasão soviética do Afeganistão. Mas nos anos 1980, o que mais preocupava os Estados Unidos era a Guerra Irã-Iraque. Reagan buscou inicialmente manter o equilíbrio de forças, posicionando o país de forma neutra, ao mesmo tempo que auxiliava os dois lados. Auxiliava o Iraque por estar combatendo os que haviam derrotado seus aliados. Porém o apoio ao Irã se

dava na esperança de que o sucessor do Aiatolá Khomeini, governante iraniano, pudesse ser mais próximo aos EUA. Esse apoio ao Irã acabou se tornando constrangedor quando descoberto o esquema Irã-Contras, levando a comissões de investigação no Capitólio e um grande prejuízo para os EUA. O apoio findou definitivamente quando o Irã ameaçou o Kuwait, de onde saía boa parte do petróleo da região. A partir daí o apoio se concentrou no Iraque contra o Irã.

Em meio a todos estes acontecimentos a Guerra do Golfo despontava no horizonte. O Iraque, que havia sido apoiado pelos Estados Unidos na Guerra Irã-Iraque, estava endividado pelos gastos da guerra, e o Kuwait era um de seus principais credores. Além disso, o Iraque defendia que o Kuwait era parte histórica do território iraquiano. Outro motivo eram as queixas do Iraque para a OPEP de que alguns países estavam produzindo petróleo acima do estipulado e assim baixando os preços, o que dificultava ainda mais para que o Iraque conseguisse pagar suas dívidas.

A questão dos limites de produção foi usada para o Iraque ameaçar invadir o Kuwait. Ele chegou a posicionar tropas na fronteira. Enquanto isso Saddam tentava negociar com os credores, inclusive o Kuwait. As negociações fracassam e o Iraque invadiu o Kuwait em agosto de 1990, conseguindo controlar rapidamente o país, instalando um governo aliado e posteriormente anexando-o.

A comunidade internacional reage, aprovando sanções contra o Iraque, enquanto que Saddam parte para uma retórica de ataque aos aliados norte-americanos na região: Israel e Arábia Saudita. Enquanto isso uma coalizão de ataque ao Iraque começa a ser costurada. Vários argumentos são usados em prol dela: da violação da integridade territorial do Kuwait à existência de armas químicas no Iraque. Na virada do ano a coalizão intervém e a guerra começa a virar. Eles conseguem liberar o Kuwait e partem em seguida para o Iraque. Ao mesmo tempo que as tropas da coalizão entram, revoltas populares ocorrem em território iraquiano. Elas foram derrotadas pelo governo iraquiano, algo que levou a críticas a Bush por não ter derrubado Saddam naquela oportunidade.

A vitória da coalizão contribuiu bastante para a aprovação de Bush próximo a eleição. Mas a economia que não vinha mais tão pujante como no auge da *Reaganomics* era algo que preocupava, assim como a “questão Saddam”. Ele enfrentou problemas já nas primárias, mas conseguiu passar por elas. Mas não obteve êxito na missão de conseguir um segundo mandato, ao ser vencido por Bill Clinton.

Durante os governos Reagan e Bush proliferaram os filmes nos quais os norte-americanos conseguiam vencer seus inimigos até onde foram derrotados (a série *Rambo*). No avançar do governo Bush, porém, a URSS se desintegrou enquanto a coalizão liderada pelos EUA invadia o Iraque. Foi neste cenário que começou a emergir o filme de paródia política como veremos a seguir.

3.1. A paródia

A paródia é um gênero que abrange vários campos das produções artísticas. Suas origens podem ser traçadas nas mais antigas civilizações. Ela se fez na modernidade no intuito de gerar comicidade, ao lidar com sua semelhante (no caso, a obra na qual foi originada), pretendendo satirizar algum de seus aspectos presentes. Paródias existem em todos os campos das artes: música, cinema, literatura, entre outros. Para Mikhail Bakhtin (1996), a paródia fazia parte de uma dicotomia fundamental na humanidade com o objetivo de alternar a seriedade da vida humana com a celebração da vida, expressa no riso popular. Essa expressão do riso popular poderia se dar por meio daquilo que o linguista e estudioso da literatura russo chamou de carnavalização. Nesta, as barreiras hierárquicas se rompem por um período de tempo, geralmente ritualizado, a exemplo da festa da qual empresta o nome, possibilitando com que o riso popular triunfe sobre o sagrado, os reis e a nobreza.

Ainda de acordo com seu pensamento, vários recursos foram sendo desenvolvidos para incorporar elementos do riso popular aos gêneros como o romance, durante o Renascimento e até o século XVIII. Mas com a repressão do carnaval, houve um deslocamento de todo o simbolismo grotesco presente no riso popular.

Durante o Renascimento, o riso tinha um profundo valor de concepção de mundo. Ele era um ponto de vista particular sobre o mundo, a mesmo nível que o sério. O riso seria, então, o único o poder acessar certos aspectos de grande importância no mundo (BAKHTIN, 1996, p. 56). Já no século XVII o riso não era admitido como um ponto de vista particular sobre a realidade, sendo admitido apenas para fenômenos parciais e típicos da vida social, ou de caráter negativo. Aquilo que fosse importante não poderia ser cômico e para esses aspectos o tom sério seria o adequado. A partir de então, a literatura passou a empregar o riso em um lugar entre os gêneros menores, como um divertimento ligeiro ou um castigo para os seres que consideravam inferiores e estúpidos (BAKHTIN, 1996, p. 57).

O Renascimento expressava sua opinião sobre o riso por meio da literatura. Fundamentava-o por meio de julgamentos teóricos baseados em fontes antigas, para assim justificar o riso enquanto fonte universal de concepção de mundo. Para elas o riso tinha significações positivas, regeneradoras e criadoras, ao contrário das teorias posteriores, que focavam nas funções denegridoras. O riso no Renascimento teve suas origens na cultura popular da Idade Média, mas só no século XIV que conseguiu penetrar na “grande literatura” em sua forma mais radical, universal e alegre, originando várias grandes obras mundiais, como o *Decameron* de Boccaccio, e, mais tarde, as obras de François Rabelais, Miguel de Cervantes e William Shakespeare (BAKHTIN, 1996, p. 62).

Com o estabelecimento das monarquias absolutas, surge uma nova cultura oficial, baseada no racionalismo de Descartes e no classicismo. Nessa cultura, predominaram tendências à estabilidade e ao caráter sério. Isso fez com que o cômico tenha sido isolado dos gêneros elevados. Mas ele persistiu nos gêneros canônicos inferiores (comédia, fábula, sátira), nos não-canônicos (como o romance) e no teatro popular. Nas narrativas da sociedade de massa, o carnavalesco e o cômico encontrou um novo meio para florescer, destacando-se os relatos seriais e visuais do final do século XIX e início do século XX como a charge, os quadrinhos e o cinema.

3.1.1. Histórico da paródia no cinema

A paródia está enraizada no cinema norte-americano. Ainda na era dos filmes mudos, já surgiam seus exemplares cinematográficos. Exemplo disso fora *Mud and Sand* (1922. Direção: Gilbert Pratt), um filme que parodia diretamente *Sangue e Areia* (*Blood and Sand*, 1922. Direção: Fred Niblo), do astro do período Rodolfo Valentino. Importante notar-se que o ator principal desta paródia era Stan Laurel, o Magro da dupla “O Gordo e o Magro” (como ficaram conhecidos no Brasil, no original Laurel & Hardy, com o outro componente da dupla sendo Oliver Hardy).

Laurel seguiu fazendo paródias, tanto sozinho (caso de *Dr. Pyckle and Mr. Pryde*¹⁶) quanto com seu parceiro na dupla, Hardy (caso de *Yes Yes Nanette*¹⁷, no qual embora não atuassem juntos, mas trabalharam ambos no filme, com Hardy atuando e Laurel na direção).

¹⁶ Dr. Pyckle and Mr. Pryde (1925. Direção: Scott Pembroke e Joe Rock), parodiava os filmes anteriores de Dr. Jekyll e Mr. Hyde, produzidos em 1912 e 1920, além da própria obra O médico e o monstro.

Charlie Chaplin produziu sua grande obra também parodiando. No entanto ele satirizava eventos reais. Em *O Grande Ditador* (The Great Dictator, 1940. Direção: Charlie Chaplin) ele, por meio do humor, condena o que muitos consideravam que havia de mais perigoso no seu tempo: os movimentos totalitários europeus, em particular os de Hitler e de Mussolini. O próprio personagem de Chaplin, Adenoid Hynkel, ditador da Tomania (nação fictícia da Europa) era uma clara e aberta sátira a Hitler e à Alemanha Nazista, com seu uniforme militar, as bandeiras com cruces (dois “X” não deixam de ser cruces, ainda que não sejam a suástica nazista) e claro, o bigodinho, idêntico ao de seu personagem mais famoso, o Carlitos.

No entanto não foi Chaplin quem inaugurou a temática “paródias de Hitler” no cinema norte-americano. Esta categoria, por assim dizer, fora inaugurada pelos “Três Patetas” (os da época de ouro: Moe, Larry e Curly) com *The Nazty Spy* (1940. Direção: Jules White). O filme precedeu *O Grande Ditador* por nove meses, e seguia a mesma intenção da produção de Chaplin: mostrar a Alemanha nazista como uma ameaça numa época em que os Estados Unidos mantinham uma postura de neutralidade na guerra que se desenrolava na Europa. Quanto ao filme, o enredo é diferente, ainda que toque nos mesmos pontos: a nação fictícia da Moronica estava quebrada quando decidem que uma ditadura iria resolver as coisas. E é aí que entram os Três Patetas: eles seriam os líderes escolhidos uma vez que eram manipuláveis o suficiente pelos que planejaram o golpe. Após as reviravoltas (e situações cômicas em que o trio participa), eles findam vencidos ao serem comidos por leões.

Nos anos 1960, surgiu outro grande parodista no realizador Mel Brooks. Assim como Chaplin e Stan Laurel, ele resolveu investir também numa paródia de Hitler. No entanto, essa paródia tinha duas diferenças marcantes quando comparada às anteriores. Primeiro não era contemporânea ao acontecimento e sim posterior. Segundo que a sátira estava presente, mas não era o elemento principal da trama: era na verdade uma trama dentro da trama. Em *Primavera para Hitler* (The Producers, 1968. Direção: Mel Brooks), os personagens principais (Max Bialystock e Leopold Bloom, interpretados por Zero Mostel e Gene Wilder, respectivamente) resolvem armar um golpe: fazer uma peça de teatro extremamente ruim para ficar com o dinheiro dos financiadores. E a peça escolhida por eles é “Primavera para Hitler”. Aí que está a sátira a Hitler: ele é retratado da maneira mais ridícula que conseguiram, como parte do plano de fazer o pior espetáculo possível. Brooks viria a fazer a partir de *Primavera*

¹⁷ Yes Yes Nanette (1925. Direção: Stan Laurel e Clarence Hennecke). Parodiava o musical da Broadway No No Nanette.

uma boa sequência de paródias, com filmes como *Banzé no Oeste* (*Blazing Saddles*, 1974. Direção: Mel Brooks), no qual parodiava os filmes de faroeste; e *S.O.S. – Tem um Louco Solto no Espaço* (*Spaceballs*, 1987. Direção: Mel Brooks), no qual os alvos eram os filmes de ficção científica que foram produzidos em massa em fins dos anos 1960 até o início dos anos 1980. No caso, as franquias *Star Wars* (1977/1980/1983) e *Planeta dos Macacos* (1968/1970/1971/1972/1973), a série de televisão *Star Trek* (1966-1969) e o filme *Alien, o 8º Passageiro* (*Alien*, 1979. Direção: Ridley Scott).

Ao mesmo tempo, do outro lado do Atlântico, surgiu outra grande equipe de parodistas, o Monty Python. Este estilo de humor mais satírico já estava presente na era pré-Flying Circus¹⁸ de seus membros, como em *I'm Sorry, I'll Read That Again* de John Cleese (programa de rádio, 1964-1973) e *Do Not Adjust Your Set*, com Eric Idle, Terry Jones e Michael Palin (programa de televisão, 1967-1969). No Flying Circus (1969-1974), eles puderam apresentar para o mundo seu estilo de humor totalmente *nonsense*. Mas foi com *Monty Python – Em Busca do Cálice Sagrado* (*Monty Python and the Holy Grail*, 1975. Direção: Terry Gilliam e Terry Jones) e *A vida de Brian* (*Monty Python's Life of Brian*, 1979. Direção: Terry Jones) que consagraram em definitivo a sátira enquanto tema importante no cinema.

Para Bakhtin, a paródia de nosso tempo perdeu bastante significação em nossa época comparada ao que era na Idade Média. A paródia moderna seria degradante, mas apenas de caráter negativo, desprovida de sua ambivalência regeneradora. Isso faria com que muito de sua significação original tenha se perdido na era moderna (1996, p. 190). Já a sátira estaria relacionada ao processo de carnavalização. O carnaval seria a expressão mais completa e pura da cultura popular (BAKHTIN, 1996. p. 69), enquanto que a sátira contesta e ridiculariza costumes com ironia e mordacidade.

Em fins dos anos 70, impactados pelo Monty Python, e bebendo também de outras influências como Peter Sellers (o Inspetor Jacques Closeau dos primeiros filmes da *Pantera Cor-de-rosa*, além de vários outros papéis¹⁹), surge outra equipe de parodistas. Os americanos Jerry Zucker, Jim Abrahams e David Zucker (também conhecidos como ZAZ, abreviação de

¹⁸ A era “Flying Circus” foi o período que contou com a formação clássica do Monty Python. Era formado por Graham Chapman, John Cleese, Terry Gilliam, Eric Idle, Terry Jones e Michael Palin.

¹⁹ Ele esteve em *Lolita* (1962. Direção: Stanley Kubrick) e *Dr. Fantástico* (*Dr. Strangelove or: How I Learned to Stop Worrying and Love The Bomb*, 1963. Direção: Stanley Kubrick), para citar apenas dois deles.

Zucker, Abrahams e Zucker), amigos de infância²⁰, resolvem entrar no mundo do cinema (em específico das comédias no cinema) e tornaram-se famosos em Hollywood com o segundo filme por eles produzido: *Apertem os Cintos... O Piloto Sumiu! (Airplane!)*, 1980. Direção: Jim Abrahams, David Zucker e Jerry Zucker). Outro trabalho conjunto deles que atingiu notoriedade foi a série de filmes *Corra que a Polícia Vem Aí (The Naked Gun)*, 1988-1994).

Jim Abrahams conseguiu seus maiores sucessos no início dos anos 1990, quando dirigiu os dois filmes da série *Top Gang (Hot Shots!)*, 1991-1993). Jerry Zucker também encontrou o sucesso no mesmo período²¹. Depois disso, o último trabalho solo (na direção²²) a conseguir grande repercussão foi *Tá Todo Mundo Louco! Uma Corrida Por Milhões\$ (Rat Race)*, 2001. Direção: Jerry Zucker).

3.2. Top Gang e a paródia de Top Gun

Em *Top Gang*²³, há vários elementos que chamam a atenção. Mas vamos começar pelo enredo. Para isso será utilizado um breve resumo no qual estão contidos os principais elementos do enredo, e, entre parênteses ou em notas de rodapé, serão colocadas as referências que a fita faz a outros filmes e eventos. Tudo começa com algo que aconteceu há cerca de 20 anos atrás (referência ao “passado” do filme *Top Gun*), quando um piloto de avião morreu em circunstâncias não esclarecidas. Em seguida no “tempo presente” da trama, aparece Topper, um ex-piloto que havia se isolado numa tribo indígena (referência a *Dança com Lobos*). Mas ele é chamado para voltar à ativa, para uma missão secreta (referência a *Rambo*). Topper aceita, e ao voltar para a Base Aérea, cria uma rivalidade com um piloto de lá, Kent Gregory e começa a se relacionar com uma mulher (outra referência a *Top Gun*), a qual ele disputava com o rival Kent. Em meio a isso tudo, há um construtor de caças tentando emplacar seu projeto, e ganhar dinheiro com ele. Ele atua fazendo *lobby* com o comandante para garantir que sua empresa iria construir os novos caças, causando alguns acidentes no

²⁰ Os Zucker são irmãos, Abrahams é amigo deles.

²¹ A diferença foi que Zucker o encontrou com um estilo totalmente diferente. Em *Ghost: do Outro Lado da Vida (Ghost)*, 1990. Direção: Jerry Zucker) ele mostra versatilidade como diretor ao realizar um filme de um fantasma que ainda não “foi à luz” porque tinha coisas pendentes no mundo terreno para resolver, entremeados por uma história de amor.

²² Ele esteve envolvido na produção da comédia romântica *Amizade Colorida (Friends with Benefits)*, 2011. Direção: Will Gluck). Mas está afastado da cadeira de diretor desde *Rat Race*.

²³ Apesar da paródia no filme ser centrada basicamente em *Top Gun* (provavelmente uma das razões para o título no Brasil ser *Top Gang*), há referências a vários outros filmes, principalmente *Rambo*.

meio das operações. Após isso, Topper segue na missão, agora encaminhada para o Iraque, para destruir as armas de Saddam Hussein (referência ao conflito da Guerra do Golfo, em andamento). Só que por causa da sabotagem engendrada por Wilson, o dono de uma empresa construtora de aviões, dá tudo errado e Topper tem que resolver tudo sozinho agora (referência a *Rambo*). Ele consegue e fica com a mulher no fim.

Um fator bastante importante a ser considerado é o elenco que Abrahams teve a sua disposição para produzir *Top Gang*. Havia grande presença de atores jovens e alguns mais experientes. Boa parte desses jovens conseguiu estabelecer uma carreira em Hollywood nos anos seguintes. Kristy Swanson, Jon Cryer e Cary Elwes seguiram sua carreira em pequenos papéis e papéis secundários. Mas Jon Cryer foi quem conseguiu maior projeção ao repetir a parceria com Charlie Sheen na telessérie *Two and a Half Men*.

Charlie Sheen foi quem obteve a carreira mais longa e consolidada no grupo dos jovens atores. Sheen já tinha uma carreira relativamente estabelecida: foi protagonista de *Platoon* e de *Wall Street – Poder e Cobiça* (*Wall Street*, 1987. Direção: Oliver Stone) antes de estrear *Top Gang*. Após as produções de Abrahams, ele conseguiu manter seu sucesso nos cinemas, estando presente em *Quero ser John Malkovich* (*Being John Malkovich*, 1999. Direção: Spike Jonze), na franquia *Todo Mundo em Pânico*, em *Machete Kills* (2013. Direção: Robert Rodriguez), e muitos outros filmes. Seria ainda protagonista da série de televisão já citada *Two And a Half Men*.

Já Lloyd Bridges era um dos mais velhos do elenco e já tinha uma extensa carreira, cujo grande sucesso havia sido na série de TV *Battlestar Galactica* (1978-1979. Criador: Glen A. Larson). Na época que filmou *Top Gang*, já estava nos anos finais de sua carreira, na qual podia se constatar uma grande presença nas comédias, e grande colaboração com os ZAZ. Ele não filmou apenas *Top Gang* com membros do trio, mas também esteve em *Apertem os Cintos, o Piloto Sumiu e Máfia!* (*Jane Austen's Mafia!*, 1998. Direção: Jim Abrahams). Dois de seus filhos também conseguiriam atingir sucesso na indústria do entretenimento norte-americana, ambos atores: Beau Bridges (*O Segredo de Berlim*²⁴) e Jeff Bridges (*O Grande Lebowski*²⁵).

Top Gang é um filme que parodia diversos elementos presentes na cultura popular norte-americana, em especial os filmes. *Top Gang* está inserido num contexto em que os

²⁴ *The Good German*, 2005. Direção: Steven Soderbergh

²⁵ *The Big Lebowski*, 1998. Direção: Joel e Etan Coen.

ideais conservadores daquilo que Leandro Karnal (2007, p. 263) chamou de “nova direita”, então em seu auge, mesmo sem seu principal representante no poder. Uma vez que Reagan já havia sido presidente e consolidado tal movimento, agora George HW Bush dava continuidade a esses ideais, que haviam construído um forte suporte midiático, que permitia a reprodução das ideias a favor do “jeito americano de viver” e dos “valores cristãos” (KARNAL, 2007, p. 269). Além, claro, da Doutrina Reagan, calcada no combate ao comunismo no mundo (KARNAL, 2007, p. 261) e na proteção dos interesses norteamericanos mundo afora. Com o fim da Guerra Fria, a segunda parte passou a ser mais explorada, uma vez que o muro já havia caído, então o desmantelamento da União Soviética era questão de tempo.

Top Gang parodia vários filmes famosos no contexto da sua época. O mais importante para *Top Gang* é o no qual o roteiro se baseia, *Top Gun*. Boa parte do enredo da paródia e de suas situações é retirada dali. Tal como filmes anteriores de paródia, como *Apertem os cintos, o piloto sumiu*, e posteriores como *Todo Mundo em Pânico*, *Top Gang* opta por esse caminho de escolher um filme-base para parodiar. E ao mesmo tempo em que faz isso, cita também outros filmes do período. Enquanto a base está no filme de aviação, há também citações e referências a filmes, como *Nove e meia semanas de amor* e *Rocky*, encaixadas precisamente no roteiro de forma a não perder o sentido.

3.2.1. A Sequência

Escolhemos uma sequência específica do filme para que possamos ilustrar o movimento de paródia desenvolvido pela obra e construir sua relação com o contexto histórico do momento. A sequência a ser trabalhada se inicia no minuto 62 do filme. Ela se estende por 12 minutos e 25 segundos. Os planos²⁶ principais mostram os de combate, a base, o centro de comando, e os do almirante e os planos individuais dos pilotos.

Tudo começa quando Topper e sua equipe de 3 companheiros estão para entrar para a grande missão do filme. Os quatro sobem para a parte de cima (onde estão os aviões) do porta-aviões por um elevador, assim como Ivan Drago subiu no ringue para a luta com Apollo Creed em *Rocky IV*, mas com uma diferença fundamental: em *Rocky* quem ascendia pelo

²⁶ O plano é o trecho rodado sem interrupção (ao menos aparentemente), limitados por enquadramento e duração.

elevador era o antagonista, que ajudava a compor a representação do conflito da época, enquanto que nesta sequência, os que sobem por meio dele são os protagonistas. Essa inversão pode significar o princípio de uma mudança. Qual seria ela só descobriríamos no decorrer do filme. Todos os aviadores sentam em seus postos e se posicionam em suas aeronaves (há um destaque os pilotos entrando em seus *cockpits*, individualmente, a medida que são mostrados), incluindo Kent Gregory, o piloto rival de Topper, que senta em cima de um chiuaua que estava na sua cadeira (um elemento inesperado) e ele não tinha visto.

Num dado momento, Zureta²⁷ está posicionado como operador da torre de controle e dá o último apoio para Topper realizar sua missão: “vá lá e jogue uma bomba por mim”. Para realizar essa comunicação eles levam ao ridículo os códigos usados pelos militares, criando termos como “alfa-togo-virilha-tornozelo-cueca” e “esfincter-anel-minhoca”. Ao cortar de Zureta, que está na base, para Topper, no caça, ao contrário do que ocorre com os outros pilotos, Topper não é focalizado imediatamente. A câmera dá uma volta ao redor do avião para enfim focalizar no seu *cockpit*²⁸, com ele já posicionado e fechando sua *canopy*²⁹, pronto para voar. E então os aviões partem, numa sequência que começa normal (todo o pessoal do porta-aviões cuidando para que nada dê errado), mas que logo após o primeiro avião decolar, começam a aparecer as quebras de expectativa³⁰ por meio de elementos inesperados nos *reaction shots*³¹: o operador dando cambalhotas por trás do jato, o cachorro correndo atrás do avião que está partindo (como o famoso “cão que caiu da mudança” da frase), o toureiro. E para finalizar a série da decolagem, a saída de Topper, que parte com as turbinas de sua aeronave chamuscando o operador que estava atrás dela.

Ocorre um corte³² para o Almirante e seu auxiliar. Com as manobras que Topper fez, o almirante Benson perdeu o quepe no mar e estava bastante preocupado com isso. Tanto que ele ordenou que pegassem o quepe, mas foi lembrado que não seria possível, pois estavam em missão no momento. Então começa o conflito, que levou o campo – contracampo³³ a se dividir entre eles. Então o almirante começou a falar do chapéu como se fosse uma pessoa:

²⁷ O fato de Zureta estar em posições importantes de um grupo de aviação já é uma ironia imensa, dados os seus notórios problemas visuais.

²⁸ A cabine de comando do avião.

²⁹ A cobertura do *cockpit*.

³⁰ Ação que contraria o desenvolvimento esperado ou projetado nos acontecimentos anteriores, gerando efeito cômico.

³¹ O *reaction shot* se baseia em ver uma relação causal entre A (*shot*) e B, com o acontecido em B sendo interpretado como consequência de A, mas sem a possibilidade de invertê-los. O plano da consequência seria o *reaction shot* (MARIE, 2008. P. 48).

³² Usado quando necessário para passar de um espaço-tempo para outro (MARIE, 2008. P. 42).

³³ Consiste em mostrar alternativamente o ponto de vista de um e de outro (MARIE, 2008. P. 23).

pediu para marcarem o lugar pra quando buscassem na volta da missão, disse para deixarem uma boia para não afundar, prometeu até que o chapéu não ia perder seus seriados favoritos. A justificativa era de que não se poderia ser almirante sem o quepe. A ideia do filme é mostrar que mesmo nos altos escalões, os líderes norte-americanos por vezes não são dos mais inteligentes, se importando com detalhes irrelevantes em vez das coisas que realmente importam.

Retornamos para a missão. Aproximamos-nos por meio de um *raccord*³⁴ de Zureta, que identifica objetos que podem ser aeronaves inimigas, localizados à posição de meio-dia em relação à equipe da missão. O comandante então responde que era tempo de almoço, explorando o duplo sentido da expressão “meio-dia”³⁵. Os aviões inimigos aparecem no filme e, depois no radar (*raccord* de olhar envolvendo Zureta). Zureta informa que vem seis aviões para atacar, mas enquanto ele dá a informação ele espirra no radar e começa a misturar os sinais do radar com a saliva do espirro e identifica muito mais do que existia. Diante das novas informações, ordens são dadas para mudar de formação e Topper assumir a liderança da equipe, tal como seu pai havia feito, o que o faz exaltar (referência a *Top Gun*, na cena que Maverick – Tom Cruise – não consegue ser mais o mesmo piloto que era antes após a morte de Goose).

Topper então fica paralisado e tenta abortar a missão. Enquanto ele está paralisado (e ocorre o foco no seu rosto coberto por uma luz mais escura, expressando desespero), se lembra de algumas frases que ouviu antes das coisas darem errado, tais como “ele é um veneno para o moral da equipe” e “Leiam meus lábios, não haverá mais impostos”³⁶. Mas não pode retornar para o porta-aviões e assim abortar a missão porque estão longe demais, e os caças inimigos já estão bem próximos. Os pilotos inimigos são mostrados todos de preto (representantes do “mal”, se contrapondo aos pilotos americanos com suas aeronaves prateadas e capacetes brancos com desenhos) com estrelas vermelhas (para aludir aos pilotos soviéticos de *Top Gun*), contudo, seus nomes são de pratos de comida árabe como Baklava, Homus e Cuscuz, mostram uma paixão por animais e mulheres vestidas de odalisca, além de falarem uma língua incompreensível. Isso pode representar uma mudança de rumo no

³⁴ O *raccord* está relacionado com a continuidade do filme, permitindo-nos associar uma ligação entre dois elementos. Eles podem ser de movimento, promovendo uma associação de rapidez de deslocamento (MARIE, 2008. P. 46), de direção, que mostra a entrada por lados opostos e geralmente está associado ao de movimento (MARIE, 2008. P. 46), ou ainda de olhar, que permite ver em B aquilo que A vê (MARIE, 2008. P. 47).

³⁵ Em inglês, ele usou o termo “lunch”, que foi traduzido em português para “lanche”, quando o significado na verdade seria “almoço”.

³⁶ Frase de George HW Bush na campanha eleitoral de 1988.

espectro geopolítico retratado pelas narrativas, tendo em face a ausência de nomes soviéticos, e a presença de vários elementos tidos na cultura popular como árabes, das odaliscas aos nomes inspirados em comidas árabes. São os primeiros elementos da caracterização geopolítica árabe.

Gregory dispara um dos mísseis, mas não acerta. E as coisas começam a dar errado para o lado de Topper e seu time. Para se gerar o efeito cômico, há então uma hiperbolização da sequência de falhas: o canhão de um para de funcionar, o motor do outro apaga, havia dois caças inimigos atrás de um deles que começam a atirar. Então o almirante descobre que quem os levou a essa missão foram os sabotadores (Wilson e Block). Enquanto isso, Topper continua paralisado. Para tentar resolver isso, o almirante conta toda a história do que aconteceu com o pai de Topper, dizendo que ele foi testemunha ocular de tudo (e fora, estava escrito no capacete “eyewitness”: “testemunha ocular”), e que não era verdade o que diziam do seu pai. Aqui temos outra referência a *Top Gun*: naquela película, apenas quando Maverick descobre “por fora” a verdade do que aconteceu com seu pai que ele começa a se recuperar do impacto da morte recente de seu amigo Goose.

Após ser informado da verdade sobre seu pai, Topper pode voltar a pilotar bem. Isto é simbolizado pelo efeito sonoro ao fundo e pelo fim da iluminação fria³⁷ sobre ele. Os inimigos atingem a aeronave de Block, que assim como Zureta pede pra Topper acabar com os outros por ele. Começa o retorno triunfal de Topper, o qual tem como prioridade salvar o último dos seus companheiros (Gregory) ainda voando, uma vez que todos os outros haviam sido abatidos, mas o seu sistema de armas está falhando. Então ele derruba os aeroplanos inimigos batendo com suas asas em cima dos outros aviões, que caem em sequência. Foram dois, mas ainda faltam muitos, porém Topper se propõe a derrubá-los todos, um a um.

Para os próximos dois, ele deixa sua nave girando no ar para deixá-los tontos e colidirem um contra o outro, rapidamente com uma explosão ao final. Contra os três seguintes, Topper voa até uma montanha, freia e se esconde por trás dela. Os outros passam direto e ele volta por trás deles (um recurso típico de *cartoons* como Papa-Léguas). O avião do americano passa por eles (a câmera segue em foco duplo nos caças inimigos, até Topper aparecer entre eles e atrair a nossa atenção, ao ficar bem no centro da tela, ao se deslocar para essa posição ele “esconde” o outro avião) para “dar um oi” (e aparece um sinal de “como

³⁷ Enquanto Topper estava paralisado, a iluminação nele era em tons mais escuros de azul, mas ao retornar ao estado normal, a iluminação também o faz.

estou dirigindo³⁸”, no caso de “como estou voando” no avião de Topper) e eles fogem de Topper ao vê-lo. Após muitas peripécias, inclusive, surgirem mais caças inimigos, finalmente o protagonista está desarmado e sendo perseguido por um último adversário..

O último antagonista dispara dois mísseis contra Topper, que dá as ordens para sua equipe voltar para o navio, afinal, chegou seu momento de ser o herói ao ir para a grande missão que lhe havia sido encomendada. Ele leva o avião para uma usina nuclear, que Topper se refere como “a mãe de todos os alvos³⁹”. Os mísseis vão atrás, não sem antes passarem por uma placa que dizia “usina nuclear, comida e alojamento”, numa provável referência aqueles hotéis de beira de estrada, onde se para no caminho de uma longa viagem (um claro caso de cumplicidade, em especial com a plateia norte-americana, que conhece bem esse tipo de estabelecimento). Corta então para Saddam Hussein, na beira de uma piscina, bebendo limonada. Esta é a primeira aparição de Saddam em todo o filme, encerrando a escalada de eventos até a localização do antagonista. Então Topper decide soltar a bomba, que cai no colo de Saddam. Uma nova surpresa: a bomba não é uma bomba “de verdade”, que explode ao cair no chão, é de papelão. E ao mesmo tempo, os mísseis atingem a usina nuclear, e uma vez que são “verdadeiros”, explodem tudo.

Após o ataque, a incerteza: o avião provavelmente havia sido atingido pelas chamas. Topper para de responder no rádio. Enquanto isso surge a expectativa se Topper morrera ou não. Todos olham para os céus em busca de saber o que aconteceu com Topper, incluindo um dálmata⁴⁰ que aparece do nada. Até que o almirante acha o avião de Topper retornando para base, ao mesmo tempo em que ele anuncia que está chegando. Para garantir que ele teria pista livre, ele começa a buzinar e dá um rasante para todos saírem do caminho. Todos olhando para o céu novamente, Topper aparece (está salvo agora!) e manda uma comunicação avisando que ia descer, mas diz que está com a aeronave avariada (será que ele consegue?). E começa a listar os problemas: sem trem de pouso, sem radar, sem combustível, sem uma asa... Mas ele consegue pousar (na verdade “cair” seria um termo mais apropriado) apenas com o *cockpit*.

³⁸ Aí ocorre a cumplicidade, ao fazer uma referência a algo que muitas pessoas já viram na traseira de outros automóveis.

³⁹ Em referência a uma famosa frase reproduzida na edição de 22 de setembro de 1990 no *The New York Times*, que definira a Guerra do Golfo como a “mãe de todas as batalhas”. Disponível em: <http://www.nytimes.com/1990/09/22/world/confrontation-in-the-gulf-leaders-bluntly-prime-iraq-for-mother-of-all-battles.html>. Acesso: 01/05/2014

⁴⁰ Assim como a relação entre carros e aviões feita no filme, cachorros aparecendo durante vários momentos também é algo comum em *Top Gang*.

Este estilo de cena assinala o gênero cinematográfico no qual os árabes e o ditador iraquiano emergiram como inimigos geopolíticos no cinema americano. A aparição de Saddam permite dois efeitos. Por meio do cômico, o cinema pôde concretizar aquilo que não se conseguiu na vida real: encontraram os planos nucleares (a Usina Nuclear atingida pelos mísseis) de Saddam e os destruíram. Ao mesmo tempo, a sequência satirizou as instituições militares, em especial a dos norte-americanos. Estas tinham comandantes semi-incompetentes, continham elementos perigosos, e entre seus níveis mais baixos a inaptidão grassava. Além da irresponsabilidade de se bombardear uma usina nuclear e dos riscos que uma atitude patriótica extrema poderia tomar. Eles não atacaram qualquer usina nuclear, atacaram a usina nuclear de Saddam porque podiam, mas se fosse uma usina soviética (lembrando que em *Top Gun* os soviéticos ainda eram o inimigo) a retaliação seria imediata. O que aparentemente é inocente numa paródia revela a concretização de desejos geopolíticos que não foram realizados no exercício da política internacional.

3.3. *Top Gang 2* e a paródia de *Rambo*

Top Gang 2 se diferencia do *Top Gang* original devido ao fato de parodiar filmes diferentes (o que faz com que quando comparados, existam resultados significativamente díspares entre eles). Para ilustrar, será usado o mesmo procedimento do tópico anterior, com um breve resumo do roteiro e menções aos filmes e eventos a que se referem entre parênteses ou nota de rodapé. O enredo da fita inicia com os americanos tentando capturar Saddam Hussein (Operação Tempestade no Deserto) no seu palácio, mas são todos capturados. Para isso, é chamado aquele tido como o único capaz de resgatar a todos: Topper, que está isolado em uma aldeia no sudeste asiático (tal como o protagonista de *Rambo III*). Inicialmente ele recusa, até saber que seu comandante fora capturado numa malfadada tentativa de resgate e finalmente Topper decide resgatar todos. Suas peripécias envolvem se reencontrar com a mulher do primeiro filme, lutar de espadas de vários tipos⁴¹ com Saddam (possivelmente uma

⁴¹ As lutas de espadas ocorrem com espadas comuns, objetos improvisados como espadas (caso de uma antena de telefone) e espadas incandescentes que lembram os sabres de luz de *Star Wars*.

referência aos filmes de temática medieval que surgiam nos anos 90, mas não apenas⁴²) e uma saída do cenário da batalha usando um helicóptero (recurso bastante usado nos filmes com o Vietnã como temática).

Não houve grandes mudanças na equipe de *Top Gang* para sua continuação. Abrahams seguiu na direção, novamente com o roteiro de Bill Badalato e Pat Proft. Charlie Sheen estava lá para reviver este híbrido de John Rambo com Maverick⁴³, ainda que desta vez ele tenha abandonado seu lado *Top Gun* e incorporado com mais ênfase o personagem vivido pelo ator Sylvester Stallone. O personagem de Lloyd Bridges foi promovido: agora ele não é mais só o “cara que chama o Topper”, agora ele é o presidente e terceiriza o “vamos lá chamar o Topper” para CIA fazer. Valeria Golino também retorna para o papel de interesse romântico do personagem de Charlie Sheen.

Top Gang 2 é uma continuação de *Top Gang*, apesar de ter um enredo relativamente diferente deste. Isso faz com que haja o surgimento de vários novos personagens, e com isso, novos atores aparecem no filme. Rowan Atkinson, até então a estrela de Mr. Bean, fez a sua estreia no cinema norte-americano em *Top Gang 2*, no papel do marido da personagem de Valeria Golino (Ramada). Também foi trazido Jerry Haleva, que tinha feito uma pequena aparição no papel de Saddam Hussein no filme original, mas uma vez que o roteiro do novo filme envolver extensivamente o líder iraquiano, teve sua participação ampliada para esta continuação. O ator Martin Sheen até faz uma ponta, em referência ao seu personagem em *Apocalypse Now* e também em referência tanto a Martin quanto Charlie terem atuado em *Wall Street – Poder e Cobiça*: numa das cenas de navegação pelos rios, os barcos dos personagens de Martin e Charlie se cruzam em sentidos opostos. Um olha e aponta para o outro e diz: “Eu adorei você em *Wall Street*”.

O aspecto cômico da paródia procura quebrar expectativas do espectador em relação ao curso normal dos acontecimentos. Faz isso, contudo, a partir da diferenciação geopolítica entre mocinho e bandido, na qual o primeiro, claro, é o americano, e o segundo, agora,

⁴² Como *Os Três Mosqueteiros* de 1993 (Direção: Stephen Herek) ou os Robin Hoods de 1991 (*Robin Hood, Príncipe dos Ladrões* de Kevin Reynolds e *Robin Hood – Herói dos Ladrões* do John Irvin), mas também o anteriormente mencionado *Star Wars*.

⁴³ No primeiro filme, Topper era claramente uma mistura de elementos de *Rambo* e de *Maverick*, com um peso maior para o personagem de Tom Cruise, até pelo filme se basear mais na paródia de *Top Gun* do que na de *Rambo*, ao contrário do segundo. Topper era um piloto de caça, assim como *Maverick*, que tinha problemas tal qual *Rambo*. Ele se envolvia romanticamente com alguém que ele descobre que trabalha com ele e tenta descobrir a verdade sobre o que aconteceu com seu pai enquanto ele combatia, ambos elementos presentes na composição de *Maverick*. Além disso, desenvolveu uma rivalidade com um dos pilotos, tal como aconteceu em *Top Gun*.

consolida-se ao redor dos iraquianos. Numa das cenas, logo após o grupo de Topper entrar na base, eles começam a atacar os iraquianos. Suas armas tem uma aparência comum, ainda que as ações que são realizadas por elas tenham forma cartunesca: bazucas que disparam socos, rifles que dão marretadas, cascas de banana que derrubam soldados desatentos. Há também a “cena da galinha”, inspirada em *Robin Hood – O Príncipe dos Ladrões*, um filme no qual as cenas de arco e flecha são bastante estilizadas, com o uso de vários tipos de flechas. Na paródia várias flechas são usadas, mas a falta de foco do protagonista faz com que o soldado iraquiano escape de ser atingido várias vezes. Quando as flechas acabam, o iraquiano percebe que está sob ataque e tenta reagir, mas quem vence é o americano, ao atirar uma galinha como flecha. O soldado americano é ‘tapado’, mas está bem armado, é articulado e sabe improvisar, enquanto que o soldado iraquiano mesmo com muito tempo disponível simplesmente não consegue carregar uma arma.

Em outra cena, Topper começa a matar os soldados iraquianos, com uma munição aparentemente infinita, acompanhado por um “contador de mortes” na parte inferior da tela. Quando a munição acaba, ele continua matando iraquianos, ao pegar munição que achou por perto e jogá-la nos iraquianos, que caem mortos. Isso reforça de que apesar do soldado americano ser desprovido de inteligência ele continua a ser o super-soldado, quando comparado aos iraquianos.

O acampamento iraquiano tem uma particularidade. Ele aparenta estar numa floresta tropical do Sudeste Asiático, tal qual as florestas do Vietnã, mas é de conhecimento geral que o Iraque está localizado no Oriente Médio. Isso ajuda a mostrar duas coisas: a primeira, e mais óbvia, é que a paródia da Guerra do Golfo utiliza as imagens consolidadas do cinema americano de períodos próximos, que se referiam ao Vietnã. A segunda é a intenção pela qual é feita esta ligação. Ela ocorre para reforçar a relação de antagonismo entre Iraque e Estados Unidos, significando que tal qual o Vietnã o fora anteriormente, o Iraque é o novo inimigo número um da América.

3.3.1. A Sequência

A sequência a seguir tem duração de 14 minutos. Ela se inicia a partir do minuto 70. Nela estão contidos vários planos, a serem qualificados a seguir: planos da floresta, planos do palácio, plano da cela e planos do ponto de encontro após o resgate.

Após uma longa batalha nas florestas do “Vietnã iraquiano”, Topper chega ao palácio de Saddam Hussein. Algo interessante de se notar é que na área do palácio (do muro pra dentro) há uma mudança radical de ambiente. Saímos das florestas para um ambiente bem cuidado, com grama aparada, belos jardins e estátuas de mármore na entrada. Topper entra no palácio e o luxo continua: flores na entrada, tapetes espalhados pela casa, escadarias, e as estátuas. Saddam desce por uma das escadas, carregando suas próprias malas como se estivesse indo para algum lugar, mas vê Topper e aponta uma arma para ele. Saddam parece ser mais consciente da sua falta de esperteza, ao ficar com raiva de ter sacado a arma junto com o coldre. Após tirá-lo, ordena a Topper que largue a arma.

Topper olha para Saddam que reafirma a ordem. Topper então larga a arma. Saddam se aproxima, xinga um pouco e avisa a Topper, ele vai “morrer como um cão”. Neste exato momento um cão aparece e rosna para Topper. Saddam ordena que Topper dê as costas e saia marchando, para ele atirar por trás. Topper aparenta obedecer, mas nos primeiros passos já pega Saddam pelo braço e o projeta para a frente, tentando derrubá-lo. Mas não consegue, pois Saddam cai de pé e com a arma apontada para Topper. Saddam xinga⁴⁴ mais um pouco e diz que agora vai matá-lo lá mesmo. Mas Topper consegue derrubar a arma da mão de Saddam, que após isso olha para o lado e pega uma das espadas que estava na parede para atacar Topper.

Topper então obtém outra espada para duelar com Saddam. Não fica clara a forma como consegue a espada, se estava na parede ou em outro lugar, mas aparenta que a espada lhe foi dada. Então começa o duelo, com Topper contra Saddam e seu cachorro. Topper está bem, fazendo Saddam recuar pelas escadarias, até atingir uma vela com sua espada. E o que é cortado é a sua espada, e não a vela, deixando-o sem defesa contra o ataque de Saddam. Nesta situação, Topper resolve correr, e Saddam vai atrás. Ao terminar de subir as escadas, Topper acha algo que poderia improvisar como espada para o duelo continuar, e ele então utiliza a antena do telefone. O duelo continua até o telefone tocar. Topper então atende ao telefone. É a mulher de Saddam, que foi para a cidade e ele ainda não foi buscar ela. Saddam então se

⁴⁴ Os xingamentos sempre são na linha de “porco imperialista” e “americano sujo”.

desespera, praticamente implorando para Topper inventar alguma desculpa, o que Topper faz. Saddam agradece e prontamente retoma ao combate.

Logo no primeiro golpe, Topper atinge Saddam, mas é inútil, pois ele o atingiu com a antena do telefone, não perfurou nem fez nada. Então Saddam se prepara para atacar, mas Topper o “cega” com *post-its*⁴⁵ nos olhos de Saddam. Topper aproveita a cegueira temporária para fugir de Saddam, que volta a atacar ao retirar os papéis. Na série de ataques, Saddam erra golpes e acerta uma melancia, até deixar Topper contra a parede e dizer que vai matá-lo até ele morrer (sic).

Então o líder dos EUA na trama, o presidente Benson, chega para salvar o dia. Após ter sido “promovido” (era almirante no primeiro filme), ele também resolve se juntar a busca por Saddam pessoalmente, viajando por terra, mar e ar até o esconderijo de Saddam. Ele está no alto das escadas, mas desce por uma corda, como Tarzan, apenas para ser atacado por Saddam e na tentativa de desviar, cair na lareira acesa. Saddam comemora, mas Benson volta sem arranhão algum, algo que ele atribui a um evento do Vietnã, onde a pele dele foi substituída por amianto. Benson manda Topper continuar na sua missão, pois agora o duelo com Saddam seria um duelo de presidentes.

E seria também uma luta justa, com ambos os lados com espadas. Logo ao receber a sua, Saddam a acende (é um sabre de luz) e seu tom de voz muda para uma voz mecânica similar a de Darth Vader, vilão da famosa trilogia do cinema *Star Wars*, dando uma maior conotação de luta de bem contra o mal, corroborada pelas falas dos personagens. A voz “Darth Saddam” segue até ele ter problemas na garganta e voltar a falar no tom normal.

Enquanto isso, Topper procura o objetivo da missão, enquanto seus aliados, ainda na floresta, buscam uma saída. Eles passam por um rio, onde o membro do grupo que havia sido atingido e estava querendo água a consegue quando eles literalmente o afogam lá dentro. O grupo enfim acha a saída que tanto procuraram. Porém, descobrem que a saída está trancada por dentro⁴⁶, e que eles não teriam como sair, abrindo-se um falso dilema, uma vez que a cerca era baixa e a tranca estava acessível. Mas eles não podem abrir uma cerca trancada por dentro, assim como tinham que pegar a chave para abrir a cela anteriormente. Então eles decidem que vão explodir a tranca.

⁴⁵ Papel adesivo para deixar lembretes.

⁴⁶ O aparecimento da cerca dá a entender também um duplo sentido no termo “saída”, que pode significar tanto sair do lugar quanto portão de saída.

Topper chega na cela e encontra Dexter, o marido de Ramada, uma dos companheiros de batalha do protagonista, que acha que Topper é iraquiano, até Topper explicar que ele veio pra resgatá-lo. Mesmo assim, ele se recusa a ser resgatado, e o motivo que dá para Topper é que ele está bem amarrado pelos cordões do sapato. Enquanto isso do lado de fora Michelle, inimizada de Ramada, trouxe helicópteros para o resgate, enquanto que os prisioneiros libertados chegam até eles de táxi. Michelle quer ir embora e abandonar os outros prisioneiros, mas o grupo que chegou não concorda.

O duelo entre os presidentes é retomado, mas agora é apenas entre as sombras de Benson e Saddam. Os próprios tiraram uma pausa para descansar. Topper resgata Dexter, mas é atingido por um disparo. Dexter reclama que não pode andar por estar com sede, mas quem vai andando é Topper, carregando ele nas costas. Mesmo contrariando, Topper deixa Dexter tomar água. O bebedouro funciona automaticamente, mas Dexter só reclama: não tem gelo, não está filtrada, pede para Topper virá-lo um pouco mais...

Michelle, pilotando o helicóptero de salvamento, segue pressionando para que sejam abandonados Topper e Dexter e eles partam imediatamente, contra os desejos dos prisioneiros que chegaram. Eis que Ramada aparece e revela que sempre foi este o plano de Michelle: estragar a vida da própria Ramada por causa de problemas da época de escola. Elas começam a discutir sobre o problema, que aparenta ser sobre um relacionamento romântico entre elas, mas que ao fim não é: elas estavam falando de *bungee jumping*, para a decepção do prisioneiro que estava ouvindo tudo.

Michelle corre e Ramada vai atrás. A sequência de perseguição/discussão se dá em meio a um cenário de provas que relembra *game shows* como o *Takeshi's Castle* (1986-1990. Produtores: Kunihiko Katsura e Eiichi Misumi). Elas discutiam sobre a inveja que Michelle tinha de Ramada ao mesmo tempo que participavam das provas, até Ramada sair vencedora na prova da luta com cotonetes gigantes.

Retornamos então ao combate Saddam vs Benson. Benson é derrubado pelo cachorro, perde sua espada, mas consegue se salvar ao pegar os primeiros itens que tinha a mão, fazendo Saddam espirrar e tentando estourá-lo com o soprador de ar, mas não consegue. Saddam pega um ferro para bater em Benson, o atinge, mas este não sente nada, além do ferro deformar. Mesmo assim, Saddam não larga o ferro e Benson recorre a próxima arma a seu alcance, o extintor de incêndio.

Benson usa o extintor em Saddam, posteriormente em seu cachorro. E vê que Saddam ficou mais lento. Então usa novamente o extintor, e Saddam fica congelado, se despedaçando. Com Saddam completamente congelado, Benson dá o empurrão final para o fim de Saddam: ele cai por cima de seu cachorro (que também havia sido congelado) e se parte em pedaços. O calor da fogueira derrete estes pedaços, que estão se juntando, assim como na cena de *Exterminador do Futuro II* em que os fragmentos do T-1000 derretem e ele pode se reconstituir. Voltando a Topper, ele já está novamente na floresta carregando Dexter e é atingido no braço, mas revida com sua arma. O ex-prisioneiro continua falando como se ele fosse o mais importante dos dois.

Saddam se levanta novamente e vai até os seus soldados, que ficam espantados, para que eles o levem até o ponto onde estão os prisioneiros resgatados. A razão do espanto é revelada quando a câmera mostra Saddam: seus pedaços se juntaram ao do cachorro, criando um estranho Saddam-cachorro, que era o ditador, mas com a cara do cachorro. Ao fundir Saddam e seu cachorro, o filme permite, por meio de uma metáfora grotesca e cômica que aconteçam duas coisas: a primeira delas é o xingamento a Saddam, ao chamá-lo de cachorro, um xingamento presente em várias culturas. A segunda é a animalização do inimigo: Saddam deixa de ser um inimigo humano e passa a ser um animal.

Topper chega com Dexter ao ponto de encontro, onde descobre que Michelle é a sabotadora. Ela tenta pedir a Topper para ajudá-la, mas ele recusa, pois não poderia ajudar alguém que “traiu o maior país deste mundo”. Ramada reencontra Dexter, e vê a grande tortura que ele sofreu: no cordão dos sapatos. Dexter se empolga, dizendo que tem um grande futuro pela frente e que agora quer ver tudo. Esse “tudo” são os *talk shows* da tarde que ele não pôde ver enquanto estava preso: Phil Donahue, Sally Jessy Raphael, Geraldo Rivera e Oprah.

Saddam vem pela floresta para encontrar os americanos. Um dos americanos diz para se apressarem e irem embora logo. Topper quer ficar para resgatar Benson. Ramada tenta impedi-lo, mas Topper está decidido a não seguir com ela. A mulher desiste de Topper apenas no último minuto quando os helicópteros se preparam para partir. Nestes últimos instantes, Dexter aparece para tirar uma foto de Topper e Ramada. Eles, resignados com o fato de não poderem mais ficar juntos, concordam. Dexter vai se afastando para tirar a foto, a tristeza dos dois está cada vez mais evidente. Na hora da foto, Dexter cai do precipício e morre. Acabou o impedimento para eles ficarem juntos.

O presidente Benson chega ao ponto de encontro, mas pouco tempo depois Saddam chega. Ele reforça o caráter pessoal da sua luta contra os americanos ao impedir que um de seus soldados, que tinha o helicóptero na mira, disparasse, para que pudesse fazê-lo ele mesmo. O piloto do helicóptero diz que estavam com muito peso, enquanto em terra Saddam corre para perto do helicóptero para acertar o tiro. Porém Ramada e Topper resolvem se livrar do peso extra (usando mais uma vez o recurso cartunesco do piano), que jogam em cima de Saddam, que é, enfim, vencido. Topper e Ramada se beijam ao som de *It takes two*, de Marvin Gaye e Kim Weston, e o helicóptero parte em direção ao pôr-do-sol, em referência ao pôster de divulgação de *Apocalypse Now*, mas com o helicóptero saindo do sol soltando fumaça. Sobem os créditos, fim de filme.

3.4. Crítica e celebração da potência americana

A série *Top Gang* foi voltada para o cômico, notadamente. Mas isto não impede com que possamos ver aspectos de crítica nela. A crítica não é só ao cinema produzido no período, representado pela paródia das produções da época. Há também um componente de reflexão sobre algumas características da sociedade da época, como o presidente atrapalhado ou a figura do super-soldado norte-americano.

No primeiro dos filmes, o aspecto de paródia às películas anteriores está mais destacado. Mas pode-se perceber a partir daí o projeto de construção de um antagonista verossímil, com essa verossimilhança apoiada por um viés de política internacional. Ao longo da primeira fita, o projeto não está tão claro assim, pois *Top Gang* apresenta o problema do Iraque quase no final. Lembremos que o filme foi contemporâneo da Guerra do Golfo. Na verdade, o novo inimigo geopolítico, que se torna antagonista de gêneros cinematográficos americanos, só aparece após mais da metade do filme. E ainda assim ele não aparece explicitamente, vai ocorrendo uma gradual escalada nos acontecimentos até que esse novo antagonista projetado apareça. Em *Top Gang 2*, Saddam Hussein aparece por duas vezes, em ambas com maior destaque que na produção anterior. Na sua primeira aparição, ele já nos é entregue como o antagonista do filme: é quem está com os reféns que os americanos foram resgatar. Após a apresentação do objetivo, o filme vai, numa escalada gradual, retomando

personagens conhecidos (Topper, Ramada, Presidente Benson), que se juntam para enfrentar Saddam, que reaparece como o desafio final, aparentemente invencível.

Mas mesmo assim Saddam Hussein não aparece como “o grande antagonista” definitivo: ele estava lá, mas limita-se a uma aparição cômica no final. Tal qual a Guerra do Golfo, a participação dele no filme foi consideravelmente fugaz. Não deixando, por isso, de ter um caráter de exorcismo do perigo, uma das funções do riso carnavalesco que inverte as expectativas do cotidiano social.

Em *Top Gang 2*, o aspecto de paródia aos filmes continua presente. Lembremos que o filme já consta como lidando com um tópico da história recente, pois a Guerra do Golfo já havia terminado no ato de sua produção e posterior lançamento. Porém, dessa vez, o projeto de construção do antagonista está consolidado e demarcado. Isto é representado pelo fato de que, desde o começo da fita, já fica bem claro os objetivos, sendo que um deles é eliminar Saddam Hussein. Este filme consolida no viés cômico, a presença do ditador de Bagdá como personagem da cultura de massa americana, idealiza a figura do líder fanático, imbelicilizado pelo riso carnavalesco, mas ainda assim, chefe oriental que mantém prisioneiros e contra os quais os americanos devem se insurgir, ainda que liderados pelo confuso Topper ou pelo paspalho Benson.

Ainda há o maior destaque do personagem de Benson. Ao ser “promovido” de almirante (no primeiro filme) para presidente, ele ganha uma maior participação. Continua imbecil como no primeiro filme, mas ao contrário deste não é apenas o líder: agora está conectado a Saddam, que se torna seu grande antagonista, corroborando com o tratamento da Guerra do Golfo na mídia: um embate entre os dois presidentes. Combate este que se concretizou de maneira cômica no filme, ao contrário da realidade histórica, na qual, como é sabido, Saddam continuou no poder mesmo após perder a guerra. Ao ter ficado no poder, Saddam continuou no imaginário como um perigo não expurgado. Após 1991 ele não era mais o inimigo a ser vencido, mas um fantasma, um demônio a ser exorcizado, e a paródia cinematográfica foi um dos meios para isso.

A paródia também transformou o inimigo e o universo geopolítico. Ela consolidou os deslocamentos, ainda que tenha usado imagens consagradas anteriormente. Saddam é mau, é o inimigo da América. Mas acima de tudo ele é ridicularizado, é constantemente diminuído, de forma a tentar relevar a grande questão: Saddam continua lá (e algum dia teriam que encerrá-lo?). A região de conflito deixou de ser o Sudeste Asiático e passou a ser o Oriente

Médio. Mas o Iraque de *Top Gang 2* era ainda o Vietnã, com sua imensidão de florestas tropicais, seus soldados aparentemente em todo lugar e seu Rambo/Topper. Com isso, a paródia era uma retomada do inimigo vietcongue, ainda que indireta. E isso ocorreu pela intenção de ridicularizar os três lados: os explicitados americanos e iraquianos, e os subentendidos vietnamitas, que por meio do cômico puderam eles, também, ser vencidos.

4. TRÊS REIS E A SÁTIRA DE GUERRA

A sátira pode ter por função a ridicularização de algum tema. Ao fazer isso, propõe reflexões sobre o tema abordado por ela. Tais reflexões têm por objetivos eventuais mudanças de mentalidade a respeito do objeto alvo da sátira. A sátira está presente nos filmes norte-americanos desde o começo, assim como a paródia. Como comentado anteriormente, a sátira passa da era de Chaplin até os dias atuais, tal como a paródia.

Os filmes de guerra costumam se focar na ação da guerra. Alguns poucos partem para outros aspectos, como foram o caso de *M.A.S.H.* (1970. Direção: Robert Altman) e *Catch 22* (1970. Direção: Mike Nichols). Ambos os filmes partiram pelo viés de satirizar os conflitos bélicos. Eles foram feitos num contexto de guerra, mas também em um contexto de grandes mudanças culturais no país. Ambos deslocavam suas ações para um período anterior, mas o componente satírico permitia compreender que a crítica era aos momentos atuais. A fita *Três Reis* (*Three Kings*, 1999. Direção: David O. Russell) insere-se nesta tradição satírica dos filmes de guerra, remontando aos ancestrais de Altman e Nichols. Ele foi a primeira fita a retratar de maneira clara e concisa a guerra do Golfo, configurando o inimigo geopolítico americano naquele momento: o Iraque de Saddam Hussein.

A sátira é algo atual e questiona temáticas atuais. Ela, no entanto, costuma fazer deslocamentos para mostrar a sua crítica da realidade. A paródia tem uma tendência menor a fazer tais deslocamentos, uma vez que vai mais pelo caminho de exagero, da hiperbolização. Ambos estão relacionados com a carnavalização, em seus aspectos de inversão da ordem vigente, mas a sátira:

representa uma espécie diferente de restrição às esperanças, possibilidades e verdades da existência humana [...]. Ela observa essas esperanças, possibilidades e verdades ironicamente, na atmosfera gerada pela percepção da inadequação última da consciência para viver feliz no mundo ou compreendê-lo plenamente. A sátira pressupõe a inadequação última das visões de mundo dramaticamente representadas tanto no gênero da estória romanesca quanto nos gêneros da comédia e da tragédia. [...] prepara a consciência para seu repúdio de todas as conceptualizações rebuscadas do mundo e antevê um retorno a uma percepção mítica do mundo e seus processos (WHITE, 2008, p. 24).

A sátira assim é um modelo narrativo mais elaborado, visando menos a citação paródica dos gêneros do cinema do que a situação a qual o próprio gênero contempla, no caso aqui em questão: o filme de guerra.

4.1. Contexto do filme

Três Reis foi produzido em fins dos anos 1990. No período, os Estados Unidos ainda estavam no auge da autoestima, proporcionada pela vitória na Guerra Fria e na Guerra do Golfo. Ainda que não houvesse já naquele período a definição de um antagonista definitivo, um espaço já havia sido delimitado: ele se encontrava no Oriente Médio, sob a forma dos governos que não cooperavam com os interesses americanos na região. O principal exemplo disso era Saddam Hussein, o adversário durante a Guerra do Golfo (que havia sido aliado americano durante a Guerra Irã-Iraque).

Em meados dos anos 1990, os Estados Unidos viviam a continuação do consenso conservador, com redução do papel do estado na economia e na sociedade (KARNAL, 2007, p. 274). A influência da direita cristã crescia cada vez mais no Partido Republicano, passando a constituir boa parte do eleitorado de seus candidatos presidenciais (MATEO, 2011). A direita cristã, que apoiara Reagan durante a corrida armamentista dos anos 1980, prosseguiram com o apoio ao governo Bush, além de pressionarem em vários aspectos o governo Clinton que viria depois. Ela, no entanto, foi frustrada pelo fim da Guerra Fria, esforço em que George H.W. Bush mostrou grande empenho, levando-o a colocar a agenda da direita cristã em segundo plano.

Na chamada Era Reagan, a direita cristã conseguiu lançar suas bases, ao ter um candidato comprometido pessoalmente com elas. Em troca ele recebeu apoio nas suas ações contra movimentos comunistas na América Central e na estratégia da corrida armamentista contra a União Soviética. O apoio seguiu com Bush pai, uma vez que a estratégia da direita cristã estava diretamente interligada ao Partido Republicano, sendo que o próprio Bush pai poderia ser incluído na direita cristã.

Com a chegada de Bill Clinton ao poder, as coisas ficaram mais difíceis para a direita cristã, que limitou bastante a sua atuação no executivo. Eles passaram a atuar então através de *lobby* no Congresso e na mídia, com suas posições a favor de grupos cristãos ao redor do mundo e pró-Israel. Apesar de não terem seus interesses atendidos no governo de Bush pai, muito menos no de Clinton, sedimentaram as bases para o domínio que conquistariam no governo de Bush filho.

Mas em meados dos anos 1990, o período era de crises para este modelo. Havia tanto instabilidade econômica quanto problemas sociais, que começaram a surgir já neste período, mas que viriam a ganhar forma definitivamente no início do século XXI. Durante o governo Clinton a queda na economia conseguiu ser controlada seguindo o modelo das *Reaganomics*, mas se diferenciando delas por incluir corte de gastos do governo e aumento de impostos para conter os déficits. Enquanto isso Clinton enfrentava também desgaste político, tendo ficado à beira do *impeachment* no seu segundo mandato (1997-2001). Porém, conseguiu escapar das acusações e concluir o mandato.

Neste mesmo período Osama Bin Laden começou a ganhar força com o seu grupo terrorista realizando ataques em embaixadas norte-americanas ao redor do mundo. Intervenções militares dos Estados Unidos foram relativamente comuns em locais de conflito, mas muito raramente com presença de tropas, devido ao desastre na Somália, onde soldados americanos integrantes das forças de paz da ONU foram mortos pelos grupos militares locais. Após isso as intervenções se deram principalmente por meio de bombardeios a regiões estratégicas, como no Iraque em 1998 e na Iugoslávia em 1999, amparados por organizações internacionais, como a OTAN.

O diretor David O. Russell já trabalhava com comédias há algum tempo. *Três Reis* foi mais um dos filmes que lhe permitiram ganhar mais nome em Hollywood, junto com *Spanking the Monkey* (1994) e *Procurando Encrenca (Flirting with Disaster)*, (1996). Eles, junto com *Huckabees – A vida é uma comédia (I Heart Huckabees)*, (2004) ajudaram a pavimentar o caminho para seus “grandes” filmes em Hollywood, que viriam a ser *O Lutador (The Fighter)*, (2010) e *Trapaça (American Hustle)*, (2013).

Os atores do filme estavam no processo de consolidação de suas carreiras. George Clooney estava com a carreira em ascensão na época, em boa parte por causa de seu papel na série *Plantão Médico (ER)*, (1994-2009. Criador: Michael Crichton), que possibilitou que tivesse papéis importantes em filmes posteriores. Esteve presente em filmes de gêneros variados: de ação, como *Um Drink no Inferno (From Dusk Till Dawn)*, (1996. Direção: Robert Rodriguez) e *O Pacificador (The Peacemaker)*, (1998. Direção: Mimi Leder), ou de comédias românticas como *Um Dia Especial (One Fine Day)*, (1996. Direção: Michael Hoffman) e *Irresistível Paixão*⁴⁷ (*Out of Sight*, 1998. Direção: Steven Soderbergh).

⁴⁷ *Irresistível Paixão* poderia cair em ambas as categorias, por ser também um filme policial.

Mark Wahlberg iniciava sua carreira nos filmes⁴⁸, mas já havia sido o protagonista na fita *Boogie Nights* (1997. Direção: Paul Thomas Anderson). Ice Cube era outro que tentava construir uma carreira alternativa à música e que também havia participado de um filme de alguma repercussão anteriormente, *Anaconda* (1997. Direção: Luis Llosa). São eles os “três reis” do título.

Há também no elenco alguns atores em papéis secundários que viriam a se destacar posteriormente, ainda que em outras áreas que não a atuação. É o caso de Spike Jonze. Ele foi o diretor de *Quero ser John Malkovich* (*Being John Malkovich*, 1998), e seguiu carreira na direção após *Três Reis*. E também outros que se mantiveram numa sequência de papéis secundários, casos de Mykelti Williamson e Judy Greer.

Em *Três Reis* se passa a história de um grupo de soldados americanos durante a ocupação após a Guerra do Golfo. Eles são selecionados para proteger uma jornalista que ia para uma região do Iraque fazer uma reportagem. Logo no primeiro dia de viagem descobrem um mapa, que pegaram com soldados iraquianos. O mapa indicava uma série de *bunkers*, onde supostamente estaria o tesouro de Saddam Hussein que ele obteve quando invadiu o Kuwait. Então decidem aproveitar o período do cessar-fogo para ir atrás desse provável tesouro. Eles encontram o ouro, mas a situação muda, pois se deparam com um grupo de iraquianos que é contra Saddam, o que faz com que os protagonistas temam por sua segurança caso os abandonem. Então decidem levar os opositores embora e o ouro também. Não sem muitos contratempos no caminho, como a captura de um dos soldados americanos que estava no grupo e a falta de meios (de comunicação e de transporte) para saírem com tantas pessoas.

Três Reis se notabiliza por vários fatores. Um deles é o próprio roteiro. Uma história de caça ao tesouro em meio a uma guerra. Os filmes de caça ao tesouro costumam ser filmes de ação, como nas séries *Lara Croft Tomb Raider* e *Indiana Jones*, com a guerra, às vezes, ocupando um papel auxiliar no enredo. Em *Três Reis* a caça ao tesouro e a guerra são elementos entrelaçados, as ações de um lado acabam por impactar, perigosamente em alguns casos, no outro.

Outro fator importante em *Três Reis* é o fato de ser a primeira sátira de guerra em muitos anos. Havia comédias, como a série *Top Gang*, abordada anteriormente, mas as sátiras voltadas para a guerra parecem ser algo raro na produção fílmica norte-americana. Uma vez que o grande *boom* de filmes de guerra dos anos 1970-1980 e atingindo os 1990 fora a Guerra

⁴⁸ Ele era um dos membros da boyband New Kids on The Block antes de fazer a transição de cantor para ator.

do Vietnã, conflito traumático para a cultura americana, esta não produziu sátiras cinematográficas.

Um terceiro fator a ser citado sobre *Três Reis* é a presença de antagonistas mais elaborados. Em filmes anteriores, os antagonistas dos americanos costumavam ser retratos irreais e maniqueístas da bondade/maldade. Já nesta produção há um espectro maior de rivais. Existem os perversos por excelência, mas também existem os que têm sua “maldade” justificada pelas ações americanas, como no caso do Capitão Saïd.

Há ainda a própria questão dos “três reis”. O título parece aludir aos três reis magos das histórias bíblicas, que ofereceram presentes para o menino Jesus. Um negro e dois (comparativamente) brancos são a representação mais comum dos reis magos na iconografia ocidental. Um negro (Elgin) e dois brancos (Troy e Archie) são os três reis da fita. Mas os três reis de Russell não vieram deixar presentes, muito pelo contrário. Eles vieram para algo que não sabiam bem o que era, expresso pela frase da repórter do filme “A guerra acabou e eu nem sei sobre o que foi essa guerra. Sobre o que foi essa guerra?”⁴⁹. Então encontraram um meio de “ficar rico rápido”, que seria a grande recompensa, o grande presente, que eles não dariam, mas sim obteriam. Contudo, com o desenrolar dos acontecimentos percebem que não caberia a eles receber o presente, e sim dá-lo, como veremos a seguir. Presente este que seria a liberdade aos iraquianos com os quais se afeiçoaram, transformando a figura do soldado americano cínico, usada em boa parte do filme, em herói (por meios tortos, mas ainda assim herói).

Por fim, há ainda a presença do estrangeiro não unicamente como um rival. Os iraquianos de *Três Reis* não são meros soldados de Saddam, como no *Top Gang 2*. Eles são diversos em sua alteridade. São indivíduos, cada um com suas motivações pessoais para apoiar ou combater Saddam, para ajudar ou complicar a vida dos americanos. *Três Reis* também se destaca neste ponto, ao retratar que o outro não é apenas um rival, mas pode se aliar também aos norte-americanos em certas circunstâncias. Isso é algo especialmente inovador numa sociedade que tendia a perceber o outro estrangeiro apenas no código eu/anti-eu (KARNAL, 2007, p. 13). E isto acontece com os dissidentes xiitas que estavam sob ameaça de Saddam Hussein.

Na fita, os dissidentes xiitas eram iraquianos, mas havia um fato importante. O líder deles, Amir, tinha uma formação acadêmica norte-americana, o que ajudava na aproximação

⁴⁹ Disponível em: <http://www.contracampo.com.br/48/tresreis.htm>. Acesso: 28/05/2014.

com os protagonistas, pelo fato de poder compreender melhor as aspirações de ambos os grupos em ação: os iraquianos pró-Saddam, os anti-Saddam e os americanos. Ele servia como uma espécie de elemento de ligação entre o grupo de rebeldes e os soldados norte-americanos.

Essa união teve início quando os soldados norte-americanos perceberam que as pessoas do território ocupado não eram todas iguais, todas rivais deles, concretizando-se na situação em que libertaram o grupo de dissidentes, incluindo seu líder. Ao presenciar as tropas iraquianas matando a mulher do líder dos dissidentes, os soldados americanos percebem que não podiam simplesmente pegar o ouro e ir embora, que precisavam ajudá-los, caso contrário a vida do grupo de rebeldes correria perigo. Mas ao mesmo tempo sabiam que se ajudassem, a vida de ambos os grupos correria perigo. O papel de interlocução exercido por Amir foi fundamental para garantir que ambos os grupos se unissem e trabalhassem coordenadamente de forma a cumprir os objetivos almejados por ambos os lados.

Duas temáticas importantes podem ser notadas, e dois temas bastante importantes para a mentalidade norte-americana no período: a busca pela liberdade e a busca pela prosperidade. A busca pela prosperidade está ligada a busca pelo ouro por parte dos “três reis”, os soldados norte-americanos. Já a busca pela liberdade é um tema sustentado pelos opositores iraquianos ao longo do filme. São eles que carregam a mensagem da liberdade política, assim contribuindo para uma aproximação entre grupos políticos, tanto dentro do enredo quanto por parte do público do filme. Dentro do enredo, o fato deles representarem o sonho de liberdade dentro do (ou ao menos uma alternativa ao) Iraque repressor de Saddam Hussein, visto como a síntese do mal, é algo que faz os soldados norte-americanos se identifiquem com os ocupados ao ver os métodos dos soldados de Saddam contra a própria população. Por este método de construção de grupos de personagens, a realidade do país adquire complexidade, criando solidariedade dos “três reis” com iraquianos. Já para o público, essa relação de oposição a Saddam faz com que o público tenha simpatia por eles.

4.1.1. Sequência 1, ignorando o que acontece em volta

Devido à natureza do filme, ele será abordado de uma forma diferente. Em vez de uma sequência, duas serão analisadas. O objetivo para a utilização das duas sequências é mostrar dois pontos diferentes do relacionamento entre os “três reis” e os rebeldes iraquianos.

A primeira terá como função mostrar o início deste relacionamento inicialmente conflituoso entre os dois lados. A segunda delas, mais adiante, mostrará a resolução da situação em que ficaram, com uma união forjada após muitos percalços.

A primeira sequência começa no minuto 26 do filme. Ela dura cerca de 18 minutos. Nela há vários planos que são usados exaustivamente, como o do poço, os planos de cada uma das salas do *bunker* do poço, que servia como depósito de pilhagem de guerra e centro de tortura para o exército iraquiano, e de seus corredores e o plano da cidade. Há ainda planos que fazem apenas uma aparição, como o plano do posto de gasolina por exemplo.

Os americanos se preparam para irem atrás do mapa que encontraram, e então saber se o que ele registrava era o esconderijo do tesouro do Saddam. Eles chegam na cidade indicada pelo mapa e começam a procurar onde seria o tal abrigo. Entram num prédio e começam a busca, enquanto cada vez mais pessoas vão se juntando ao redor do prédio querendo descobrir o que está acontecendo, e também conseguir algo dos americanos, como a mulher que pedia leite quando eles chegaram. A busca teve pouco sucesso: souberam que o ouro estava na cidade, mas em outro abrigo, o qual não sabiam onde ficava. A população iraquiana começa a atacar os soldados de Saddam que foram capturados pelos americanos, até que mais soldados de Saddam chegam, para impedir a continuação do ataque popular. Um caminhão chega na cidade, os soldados de Saddam atiram nele e destroem o compartimento de carga, derramando leite por toda a cidade. Então a população tenta pegar o leite derramado, além de cercarem os americanos para pedirem comida. Eles distribuem a comida e saem da cidade.

Após a confusão na cidade por onde passaram, os protagonistas se reúnem longe dela. Começam a conversar entre eles sobre a guerra, sempre com a câmera focando em um deles a cada fala. Até que Archie Gates (Clooney) percebe que havia alguma coisa de errado na cidade. O que era, ele não sabia, mas achava que deveriam voltar, pois havia algo de muito suspeito num poço. Nisso se sucede uma discussão, já que Troy (Wahlberg) estava receoso de retornar, ao que Archie o acalma, com um breve discurso sobre o que move as pessoas a fazer as coisas. Seria a necessidade, e a necessidade atual dos soldados iraquianos não teria nada a ver com eles, a prioridade seria a de reprimir a revolta. Assim eles poderiam voltar sem receio de serem atacados.

Neste momento, há uma mudança de paisagem ao fundo. Sai-se da imensidão branca das areias do deserto para outra imensidão, mas de destruição, com fumaça negra e poços de

petróleo pegando fogo, além de infraestruturas destruídas. Nada disso abala a repórter Adriana Cruz, que estava sendo levada para bem longe de onde o grupo dos três reis estava, por ordens de Archie. O soldado encarregado de levá-la para longe, Walter, tenta sugerir matérias para ela, ao mesmo tempo em que aponta os locais por onde passam. Apenas quando chegam a um local onde as aves estão cobertas por algum tipo de óleo que Adriana fica chocada e começa a chorar lamentando o que aconteceu com elas, o que comoveu o soldado que a acompanhava. Ela se aproveitou disso e tomou o controle do veículo que os estava levando pelo Iraque para ir atrás de sua boa matéria, e saiu deixando-o para trás. No entanto ela volta e o ameaça: ou ele diz onde o grupo de Archie está ou ela o abandonará por ali mesmo. Ele acaba confessando o plano dos “reis” e ela prontamente define para onde eles irão. Para ela, onde o grupo dos “três reis” estava era onde estaria uma boa história. Archie mandou então um soldado para afastá-la deles, mas ela facilmente conseguiu ser mais esperta que Walter.

Os “três reis” retornam à cidade, rendem os guardas do poço e descobrem que não havia apenas um poço. O que havia também era uma escada, que ligava a um esconderijo, onde estavam vários produtos roubados do Kuwait. Enquanto a câmera passeia por todos os itens roubados, eles leem a ordem de restituição⁵⁰. Ao fundo pode-se ver uma pintura propagandística de Saddam Hussein beijando as criancinhas. E em volta televisão, sofás, pinturas, equipamentos de cozinha, dos quais os soldados iraquianos fazem livre uso. Um estava se exercitando num aparelho de exercício, os outros estavam deitados nos sofás assistindo televisão. O que passava na televisão era o vídeo de um episódio de violência policial nos Estados Unidos. Nele, uma pessoa foi espancada pela polícia de Los Angeles, após tentar fugir da polícia dirigindo em alta velocidade. Na sequência dos eventos, os policiais envolvidos foram inocentados, culminando numa série de distúrbios na cidade após os resultados do julgamento⁵¹.

Um dos iraquianos tenta correr, mas é pego pelos americanos. Na tentativa de conter a fuga, Elgin (Ice Cube) dispara acidentalmente, o que faz com que todos se assustem. Outro iraquiano tenta subornar Archie, no que é prontamente interrompido por ele⁵², que estava cada

⁵⁰ Ordem pela qual todos aqueles itens levados do Kuwait iriam ser retornados, como eles mesmos dizem no filme.

⁵¹ Disponível em: <http://www.academicroom.com/article/civil-society-and-crisis-culture-discourse-and-rodney-king-beating>. Acesso: 08/05/2014.

⁵² Um dos soldados iraquianos pega uma batedeira e oferece para ele, sugerindo que fosse um presente para a mulher dele (ele diz repetidamente “Para mulher! Para mulher!”), ao que Archie responde “Sou divorciado” ao mesmo tempo em que joga a batedeira no chão.

vez mais desconfiado que haveria algo de mais valioso que os iraquianos estavam escondendo. Também tentam subornar Troy, mas com um aparelho de som, que ele rejeita e desliga, após prender aquele que lhe ofereceu. Retornamos para Archie, que aponta a arma para um dos soldados iraquianos e pergunta onde está o ouro. Então Troy nota a presença de outra porta.

Eles abrem essa porta e veem um prisioneiro amarrado e com sangue espalhado pelo corpo, além de mais militares iraquianos lá dentro. Um dos que está lá dentro tenta convencer Archie de que não teria problema, pois era só um prisioneiro. Mas ele dá um soco nele e desliga o equipamento com o qual ele estava sendo torturado. Segue avançando e encontra uma família, que outro soldado iraquiano tenta esconder das vistas deles gritando em árabe “São rebeldes! Problema do Iraque!”. E outro iraquiano tenta convencer ambos os lados de que não teria problemas se deixasse os rebeldes irem. Para os americanos diz que os levará pra fora e em troca não os incomodaria com o que quer que eles quisessem. Para os outros soldados iraquianos ele diz que vai soltar, mas que depois os pegarão de volta. Os soldados ianques não se convencem e, finalmente, veem outra porta, e querem que os iraquianos a abram.

Enquanto isso, do lado de fora, os rebeldes são libertados pelo poço falso. Surge o princípio de um grande desentendimento. Os soldados iraquianos querem que os prisioneiros fiquem, o seu líder em especial, enquanto que o americano que está na metralhadora (Vig) quer a rendição do soldado iraquiano. Surgem as famílias dos prisioneiros, que correm em direção a eles para comemorar o que acreditam ser sua libertação.

Voltamos então para o deslocamento dos “três reis” após passarem pela nova porta. Eles acompanham os dois soldados iraquianos que dialogam entre eles em árabe⁵³, confirmando o ponto de vista de Archie. Eles o levam até uma última porta, que dá acesso a um compartimento repleto de bolsas, que eles descobrem conter mais produtos levados do Kuwait. Os soldados iraquianos continuam discutindo sobre a quem pertence tudo aquilo que lá está até, de repente, atacarem os três reis, que rapidamente os dominam. Archie manda devolver esses produtos menores⁵⁴, pois o objetivo deles era o ouro. Eles seguem procurando por dentro das bolsas para ver se o ouro está lá. Até que Elgin acha uma das bolsas e a abre. *Zoom* na sua expressão de espanto enquanto olhava para os outros, que vieram para ver do

⁵³ Um deles diz “Tudo isto pertence a Saddam!”, ao que o outro responde “Saddam está mais preocupado com os rebeldes”.

⁵⁴ Entre eles estavam joias e relógios de ouro.

que se tratava. Era ou não o ouro que tanto estavam à procura? Haveria uma quebra de expectativa com algum outro elemento que não o ouro a ocupar a bolsa? Não houve, era realmente o ouro que tanto procuravam.

E a cada bolsa que eles abrem, mais barras de ouro eles vão encontrando, e a câmera vai passeando, acompanhando a abertura das bolsas. Os personagens já começam a pensar sobre o que irão fazer com todo aquele ouro. O problema seria como transportá-lo, já que as malas onde estavam não aguentavam o peso. Mas logo acham uma que aguenta mais peso, permitindo que carregassem o ouro.

Retornamos então à saída dos rebeldes. O soldado iraquiano tenta impedir o contato da família dos rebeldes com eles, até que chegam reforços que começam a separar os rebeldes de toda aquela confusão para levá-los para outro lugar. Amir implora com o olhar para Vig fazer alguma coisa, mas tudo que ele faz se resume a um patético “O Exército dos Estados Unidos manda aqui”, solenemente ignorado pelas tropas de Saddam. Enquanto isso, os “três reis” acham mais bagagens, o suficiente para carregar todo o ouro, fazendo surgir outro problema: como se deslocariam. Troy diz que poderiam encontrar um caminhão lá fora, e vai até a saída (que também era a entrada, o poço falso) para procurar. Neste momento ele presencia a cena das tropas iraquianas levando os rebeldes, mas não é um problema para ele, que está mais interessado em procurar o caminhão para levarem o ouro. Para arranjar o caminhão, ele o toma de um iraquiano num posto de gasolina, enquanto Archie e Elgin, além do soldado iraquiano que falava inglês carregam as bolsas cheias de ouro. E ao saírem se deparam com o exército de Saddam pronto para levar os rebeldes.

O iraquiano que os acompanhava explica toda a situação para o líder dos reforços, que começa a conversar com Archie enquanto os rebeldes eram espancados no fundo dos *close-ups*. Mas isso não era um problema, tanto que eles entraram em acordo e com a ajuda dos soldados iraquianos carregaram o caminhão com ouro. É mostrado então os rebeldes e suas famílias sendo tomados como reféns pelas tropas iraquianas, de forma a contrastar com o carregamento, de forma a gerar um efeito que confirma dois dos estereótipos apontados por Hertsgaard, o jornalista americano de quem Karnal fala na introdução (KARNAL, 2007, p. 11), sobre os Estados Unidos: os de que eles e seus cidadãos teriam interesses meramente materiais e só se importavam consigo próprios (KARNAL, 2007, p. 12). A mulher de Amir faz um apelo para que os americanos não saiam sem levar os prisioneiros e suas famílias junto, mas os americanos a ignoram e se preparam para seguir caminho, até que o iraquiano

encarregado de impedir a fuga dela a mata. Esta cena em particular é bem gráfica, em câmera lenta mostrando a bala atravessando sua cabeça e ela caindo ao chão, morta. Segue-se um momento com todos em silêncio, chocados pelo acontecimento. Silêncio interrompido pela filha dela, que corre até ela, mas é contida por um dos iraquianos, o que faz o pai reagir e outro iraquiano entra em ação para contê-lo.

É aí que Archie percebe que não dá para seguir em frente como se nada tivesse acontecido. Surge o *plot point* do filme, o ponto de virada do filme, quando eles começam a perceber a diversidade (e a humanidade também, porque não?) existente entre os iraquianos. E começa o conflito, tanto externo, entre o líder dos iraquianos e Archie, como interno, entre Troy e Elgin. O iraquiano e Troy defendiam que eles fossem embora. Para Troy a prioridade era o ouro, para o líder militar iraquiano a prioridade era que os rebeldes ficassem. Já Archie e Elgin pensavam em ajudar os reféns e ficar com o ouro. Troy foi voto vencido e ambos os lados começaram a se preparar para o confronto. Agora o confronto é entre os líderes. O soldado iraquiano que os ajudou tenta entrar em acordo, mas novamente não consegue. No meio deste conflito particular entre os dois líderes o iraquiano é atingido acidentalmente, o que começa uma sequência de disparos. Os disparos foram tratados assim como o que matou a mulher de Amir: câmera lenta no disparo alternada com movimento rápido de câmera para também mostrar o impacto dos disparos nos alvos, sequências de *shots* e *reaction shots*.

Um fato importante que ocorre é o *zoom* em Elgin e Archie após os disparos. A câmera foca na dupla em câmera baixa, permitindo ver o movimento das nuvens ao mesmo tempo que estavam paralisados pelos acontecimentos. Os três reis rendem os soldados iraquianos e libertam os dissidentes. Mas o conflito interno ressurgiu sobre como transportar os dissidentes. Para Troy a prioridade ainda era o ouro, enquanto que para Archie a necessidade havia mudado. Eis que aparece um tanque iraquiano e a equipe de americanos tem que se apressar, pois mais tropas iraquianas viriam.

Esta primeira sequência mostra de forma bem clara o primeiro momento do filme. Os americanos estavam preocupados unicamente com obter dinheiro, em como conseguir o ouro de Saddam. Iraquianos não eram problema deles, não importava o que acontecesse. Até que mataram a mulher de Amir. Quando isso ocorreu, foi o gatilho para que pudessem ver que os iraquianos são diversos e sentir que havia uma luta interna contra a repressão, representado por Saddam e seus soldados.

4.1.2. Sequência 2, unidos pela liberdade

A segunda sequência é mais curta do que a primeira, durando apenas 10 minutos, indo do minuto 99 (1h39) até o minuto 109 (1h49). O número de planos presente nela é menor, até por toda a sequência ser produzida a céu aberto, sem entradas em ambientes fechados ou mudanças drásticas de lugar narrativo. Os planos principais são dois: o plano da estrada e o plano do posto de controle.

Após todos os obstáculos enfrentados no caminho, pode-se perceber uma união entre os dois grupos. Com todo o convívio entre eles e a exposição a situações limites, formou-se uma ligação maior entre os americanos e a população iraquiana que encontravam pelo caminho. Isto é representado pela cena inicial desta sequência, que é quando Archie pergunta para um dos soldados iraquianos se ele queria ir com eles para o campo de refugiados. Mas o soldado diz que prefere ficar e combater Saddam⁵⁵ em vez de fugir dele, ao que Archie deseja-lhe sorte.

Então o comboio segue para o campo de refugiados, ao mesmo tempo que outro grupo do exército americano tenta impedir que seus planos se concretizem. Nesse ponto eles já tinham distribuído parte do ouro entre os dissidentes e escondido o resto enterrado, para pegarem depois. Enquanto o comboio vai passando, a câmera acompanha. Primeiro de cima do comboio (*plogée*), capturando todo o movimento, incluindo os soldados que observavam de cima e depois de dentro, capturando cada indivíduo⁵⁶ com os soldados observantes ao fundo.

Surge então o último obstáculo, um bloqueio imposto por soldados iraquianos, o que os coloca para pensarem numa solução. Todos desembarcam dos caminhões para pôr o plano em ação e a repórter segue narrando a ação conforme ela vai acontecendo. Um plano representa bem a sensação de união entre os grupos nesta parte do bloqueio. Troy, o soldado que havia sido capturado pelos pró-Saddam e resgatado posteriormente, caminha junto com eles para o posto da fronteira. De um lado Elgin, um dos “três reis”, e do outro Amir, o líder dos dissidentes. Mas Troy não pode continuar e fica no jipe. A câmera acompanha a caminhada deles, passo a passo, frontalmente a eles. Conforme eles vão avançando a câmera

⁵⁵ A atitude dos iraquianos que eram contra Saddam (logo os justos, os que estavam do lado dos americanos) se resumia em duas opções: combater ou fugir.

⁵⁶ No caso os protagonistas e iraquianos principais (Amir e sua filha).

vai recuando de forma trêmula na parte que os líderes do grupo avançam para o posto de controle. Quando é para os outros refugiados, a câmera se fixa num ponto e os mostra passando pela entrada.

A caminhada, no entanto, é interrompida. A câmera baixa pega o grupo e aponta para os céus, para os helicópteros, que usam de alto-falantes para ordenar que o grupo pare de tentar atravessar e anunciar a prisão dos “três reis”. Archie ordena para eles acelerarem e a situação vai ficando mais dramática. Os helicópteros descem e soldados americanos saem dele, para impedir que o grupo consiga entrar no campo de refugiados. A repórter vai narrando tudo e empregando um tom de voz de forma a reforçar a urgência do que estava acontecendo.

Então começa uma correria desordenada, no meio da qual os “três reis” são imobilizados pelos soldados americanos e presos. Novamente a ligação entre os personagens e os dissidentes é reforçada, por duas vezes. A primeira é quando Troy sai do jipe e, mesmo baleado, tenta argumentar com o soldado americano para que os iraquianos pudessem passar. Inutilmente, pois acabou preso. A segunda é quando os soldados americanos imobilizam Elgin. Amir não larga a mão ele, mesmo com as tentativas dos soldados de separá-los, mas ao fim conseguem separá-los.

Os rebeldes continuam correndo, mas agora são direcionados pelos soldados iraquianos para uma área cercada por arame farpado. Estão presos novamente. Então ocorre a discussão entre os “três reis” e os outros soldados americanos. Vários *close-ups* e campos – contracampos. De um lado os três reis que defendiam que os iraquianos pudessem chegar ao campo de refugiados. E do outro os outros soldados americanos, para quem Archie, Elgin e Troy infringiram regras e teriam que pagar por isso. Enquanto eles discutem, Troy, imobilizado, não consegue respirar⁵⁷ e fica agonizando.

Ao mesmo tempo, um dos soldados americanos prossegue na postura de impedir qualquer coisa que ache que seja prejudicial e toma a câmera da equipe de reportagem, ao mesmo tempo em que discute com Adriana. Enquanto isso um campo – contracampo entre Troy e o soldado que o prendeu. Troy à beira da morte e o soldado indeciso sobre se solta as

⁵⁷ Numa cena anterior ele havia sido baleado, e estava respirando com a ajuda de uma válvula no peito. Com a sua prisão ele não podia mais segurar a válvula e por mais que tentasse explicar para os que o capturaram eles o ignoravam.

mãos dele para que ele possa respirar. Ele decide soltar e Troy pode enfim respirar, aliviado, assim como Archie.

Resolvido o problema de Troy, continua a situação dos iraquianos presos. Elgin faz um último apelo para os soldados norte-americanos, novamente em vão. Segue-se com uma comunicação não-verbal entre os ‘três reis’, que decidem o que farão para ajudá-los. Archie então confessa que eles estão com o ouro. A princípio os soldados não acreditam, mas Archie pede que eles olhem na mala deles. No que um dos soldados abre a mala, cai no chão em câmera lenta uma das barras, que estava enrolada num pano.

A primeira coisa que o exército americano quer saber é quanto e onde está o ouro. Mas Archie, esperto, diz apenas o valor. A localização seria entregue apenas se os iraquianos pudessem chegar ao campo de refugiados, como dito por Elgin. Archie ainda apela para o senso do coronel, por duas vezes. A primeira quando diz que ele deu sua palavra de soldado a eles, não poderia descumpri-la. A segunda ao apelar diretamente para o fato de que o coronel também poderia se beneficiar com isso⁵⁸.

O coronel então se afasta, para conversar com os soldados de Saddam. Enquanto isso a câmera passeia pelos rostos dos “três reis”, da equipe de reportagem e dos soldados americanos, aumentando a expectativa sobre o que viria a seguir. Após conversar com os soldados iraquianos o coronel manda os helicópteros se prepararem para voar e vêm com más notícias para Archie: ele continuaria preso e seria julgado na corte marcial. E o mais importante: ele não iria ficar com o ouro, teria que dizer imediatamente onde ele estava. Mas o desfecho do destino dos dissidentes seguia em aberto. Tensão que fica aparente na expressão facial de Archie.

Então a câmera corta para o lado do posto de controle. A cancela levanta e os rebeldes saem do local onde estavam presos. Novamente a câmera passeia pelos “três reis”, que observam, incrédulos, mas satisfeitos, os dissidentes atravessarem o posto de controle. Então aparece um campo – contracampo entre os dissidentes e os “três reis”. Mas não expressava conflito, e sim era para os rebeldes agradecerem por tudo e se despedirem do trio. Os dois grupos acenam um para o outro. Enquanto os iraquianos saem correndo rumo à liberdade⁵⁹ e se despedem felizes de seus amigos americanos, os “três reis” se despedem

⁵⁸ “Devolve o ouro, salve alguns refugiados e ganhe a sua estrela”.

⁵⁹ A grande ironia é que a liberdade para os iraquianos estaria num campo de refugiados no Irã, país que havia travado uma guerra com o Iraque recentemente e que era um antagonista político constante dos Estados Unidos.

felizes pelo seu êxito, mas um pouco decepcionados. Eles se despedem com suas mãos algemadas e depois viram as costas, cabisbaixos. E então o filme acaba.

4.2. A sátira e o inimigo

Três Reis é um filme singular. Trata da guerra, mas de forma satírica e com algum humor, o que não é muito comum nas produções com temáticas de guerra, principalmente depois do conflito do Vietnã. Em vários momentos pode ser percebido o componente satírico no filme. Como quando os protagonistas pegam os soldados iraquianos, retratados como extremamente brutais, assistindo tranquilamente a um vídeo que mostra a brutalidade policial existente nos Estados Unidos. Outro desses momentos de ironias é na libertação dos iraquianos capturados por Saddam Hussein. A terra da liberdade, para eles, seria o Irã e não a América.

Para além destas ironias, o filme também se caracteriza por retratar os soldados norte-americanos de uma forma diferente. Eles não são os super-soldados dos filmes dos anos 80 e 90. Já nos primeiros minutos, aparece claramente que não são soldados profissionais, mas pessoas comuns que por diversas razões tiveram que entrar na guerra. Definitivamente não estão preparados para isso, como mostrado na primeira cena do filme, quando Troy atira num iraquiano que estava armado, mas sem aparentar qualquer ameaça iminente. Antes dele atirar, ninguém estava prestando atenção em nada. Mas com o tiro todos abandonaram o que estavam fazendo para ver. Até que um dos soldados afirma: “Meus parabéns, você atirou num cara de turbante! Nossa, pensei que ninguém fosse ser baleado nesta guerra...”. Ao mesmo tempo, a expressão facial de Troy é de culpa, de alguém que acha que fez algo de errado. E a frase sintetiza o pensamento sobre a Guerra do Golfo gerado pelas reportagens na televisão, que não mostravam combates “reais”, com soldados morrendo e pessoas em pânico, apenas mísseis disparados de lado a lado, aviões atingindo alvos noturnos com a ajuda de seus equipamentos infravermelhos. E aí está mais uma crítica do filme: foi uma guerra, pessoas sofreram de ambos os lados, ainda que tenha aparentado ser uma guerra “de videogame”, algo sobre o que se soube apenas pela televisão.

Sendo pessoas normais, mesmo que em meio à guerra, os soldados tinham tendências mesquinhas que pudessem lhes dar benefícios, como visto no objetivo da busca pelo ouro.

Seria, inicialmente, um trabalho fácil, que não daria trabalho e traria inúmeros benefícios. Essa tentação do “enriquecer rápido” é combinada com o aspecto cultural da lógica do eu/eles, tratada no início. Para a vantagem norte-americana, pode-se ignorar o que acontece com os outros, já que quem não está com a América está necessariamente contra ela. Mesmo que haja grandes diferenças internas entre eles, chegando a um antagonizar com o outro, rotula-se todos os iraquianos como sendo parte de um mesmo grupo, que poderia atrapalhar o progresso do grupo libertador – lembremo-nos que o discurso oficial era que os EUA estavam libertando o Kuwait.

Mas aí entra outro mérito de *Três Reis*: trabalhar com esse processo cultural, com a intenção de sabotá-lo, de destruí-lo. Na primeira sequência analisada, é mostrado o ponto de virada neste aspecto. Os outros (iraquianos) não são um grupo homogêneo, há várias diferenças entre eles, que levam por vezes a conflitos entre tais grupos. É mostrado também que os “reis” não conseguiam fazer um “trabalho profissional”, isto é, cumprir uma missão sem se importar com o que acontecia a sua volta. Os três protagonistas ficaram comovidos quando viram a execução da mulher do dissidente. E foi aí que perceberam que não conseguiriam viver com a culpa de deixar pessoas serem mortas por causa de dinheiro. Este ponto fez com que começasse a aproximação entre o “nós” dos americanos e o “eles” dos iraquianos rebeldes.

Tal aproximação foi ocorrendo ao longo do filme, uma vez que por meio da convivência, foram percebendo que tinham muitas coisas a ver uns com os outros. Começaram a perceber que não era só uma questão de “nós” contra “eles”, era também uma questão de proteger as pessoas acima de tudo. Tanto que na sequência final, ambos os grupos caminhavam unidos. Tão unidos que um não seguiria em frente sem o outro, como representado por Amir se recusando a soltar a mão de Elgin quando este ia ser preso. Ao fim, os “reis” até mudaram a sua prioridade para salvar aqueles com os quais não viam mais oposição e sim proximidade: abandonaram o ouro pela liberdade dos iraquianos.

O processo de quebra da relação de oposição também está relacionado com a composição dos personagens iraquianos no filme. Há indivíduos iraquianos, com diversas motivações para suas ações. Do interrogador que teve seu filho morto num bombardeio e quer descontar seu ódio nos soldados americanos ao empresário que virou rebelde e por isso estava preso e que queria agora apenas um futuro em paz, de preferência longe do Iraque. Todos são iraquianos, mas são diversos, não podendo ser colocados no mesmo grupo.

Três Reis tem mais uma distinção notável: a ausência de Saddam Hussein. Se nos *Top Gangs* Saddam aparece e até enfrenta pessoalmente os americanos, em *Três Reis* isso não acontece. Ainda que haja inúmeras referências a ele, do mural pintado no *bunker* aos diálogos entre os soldados iraquianos sobre como Saddam reagiria ao saber que levaram o ouro, o próprio não aparece. E isso se dá por duas razões. Primeiro que não é um filme que Saddam necessite aparecer, já que a grande chave do filme é a relação entre os americanos e os iraquianos num país ocupado. E o segundo motivo para a ausência de Saddam é que ele já está lá. Não fisicamente, como ator/personagem, tal qual ocorre nos dois *Top Gang*. Ele está lá para assombrar a todos, em especial os iraquianos, tanto os que o apoiam quanto os que estão contra ele. Saddam é sempre mencionado ou reforçado como “aquele que deve ser temido”. Isso fica claro, dos dois lados, na primeira sequência. Os soldados de Saddam estão sempre resistindo a ceder aos “três reis” aquilo que veem como pertencendo a Saddam: os prisioneiros, os bens roubados, o ouro. Sabem o que poderia acontecer com eles se cedessem. Isso (o medo da reação de Saddam) também acontece com as famílias dos rebeldes na hora que são libertados, em especial no desespero da mulher de Amir ao ver que os “três reis” tiraram os insurgentes do lugar onde estavam presos, mas que os deixariam nas mãos dos homens de Saddam.

Por fim, *Três Reis* se distingue por ser um dos filmes a tratar da Guerra do Golfo pouco tempo antes da Guerra do Iraque. É uma sátira, mas num mundo ainda aberto. O enredo do filme é perfeitamente possível naquele período, sustentando um discurso humanístico (idealizado, portanto), ainda possível num cenário que, dois anos depois, seria consumido pelo que ficou conhecido como “Guerra ao Terror”. Após os atentados de 11 de setembro, já não seria mais possível, em meio a um contexto de “guerra justa”, de “vamos pegar Saddam/Osama”, realizar tal filme.

5. CONCLUSÃO

Os filmes de guerra são de importância fundamental para o cinema americano, uma vez que tratam de temas fundamentais da história dos Estados Unidos por vários tipos de perspectivas. Ao longo dos anos começaram a incorporar novos elementos e o aspecto cômico foi um deles, por meio da paródia e também por meio da sátira. Mas uma coisa que não mudou foi o fato de conter representações, compondo o imaginário coletivo, mobilizando-o e legitimando-o.

Nos filmes de paródia ocorre o uso de elementos assemelhados ao objeto parodiado com fins de ridicularização. Em tempos mais recentes esse uso do aspecto degradante da paródia é feito em maior escala. Com isso, a paródia demonstra uma perda do aspecto regenerador do riso, mantendo-se apenas a degradação. Ela se liga a sátira por usar a carnavalização para seus objetivos. No entanto, a sátira faz deslocamentos para tratar do tema atual, e é menos comum de ser usada que a paródia.

No período abordado, os Estados Unidos passavam por tendências conservadoras que influenciavam a produção cultural da época (KARNAL, 2007, p. 271). Ainda que alguns procurassem refletir sobre as condições do *status quo* americano, existia forte presença dos que defendiam com vitalidade os seus aspectos militaristas, reforçando aos Estados Unidos como “polícia mundial”. Havia também o debate do fim da história (KARNAL, 2007, p. 273), segundo o qual os Estados Unidos haviam vencido a União Soviética e sem seu grande inimigo não havia mais desafios para o modelo capitalista norte-americano. O que levantou, na época, a questão de se algum dia iria surgir outro antagonista relevante para o poderio norte-americano, que se encontrava sem rivais.

No entanto, as produções culturais apontam ao contrário. Havia ainda antagonistas possíveis, os quais foram revelados aos poucos. Apenas após os ensaios de transformação do Iraque e Saddam em adversários, o cinema americano fez a retomada de rivais passados e vencidos em meio aos filmes do período. A indústria cinematográfica teve assim uma forma própria de participar do momento histórico, ao representar por meio do humor da paródia e depois pela sátira o inimigo iraquiano. Tanto que o primeiro alvo a se concretizar após os atentados do 11 de setembro seria aquele que já estava consolidado nas mentes da sociedade americana como um inimigo a ser abatido: Saddam Hussein.

O exemplo maior dessa tentativa foi a criação do chamado “Eixo do Mal”. Nele estavam incluídos países que haviam confrontado os Estados Unidos em variados períodos da história recente. A Coreia do Norte na Guerra da Coreia, o Irã com sua Revolução de 1979 e o Iraque, ex-aliado e inimigo desde a época da Guerra do Golfo. Talvez, por ser mais recente esta rivalidade e assim estar mais presente na cultura do que as outras, o Iraque foi o primeiro alvo na busca pelo novo inimigo surgido com os atentados, que foi a figura do terrorista islâmico, encarnada por Osama bin Laden.

Essa construção pode ser percebida nos filmes que foram abordados, assim como em boa parte da indústria cultural⁶⁰. No primeiro *Top Gang*, que estreou em meio a Guerra do Golfo, por mais que a mídia do período retrate Saddam como o grande antagonista pessoal de Bush, com cada um representando seus respectivos países, Saddam aparecia apenas ao final. Isso provavelmente significa que o antagonismo América/Saddam estava presente, mas ainda não estava consolidado no imaginário do período, mesmo que em meio a uma guerra e com analogias sendo feitas entre ele e outros antagonistas passados, com Hitler sendo o mais notório.

No segundo *Top Gang* pode ser notada uma diferença maior de tratamento em relação ao inimigo projetado. Saddam ganhou maior destaque neste filme, apareceu mais, foi apontado desde o início como o adversário a ser abatido e até duelou pessoalmente com o presidente dos Estados Unidos. É uma marca de como o antagonismo se reforçou com o passar dos anos. Importante destacar que, nas produções fílmicas, o antagonismo se reforçou no período pós-guerra, em vez de ter sido realçado em meio ao próprio conflito, ou ainda na escalada de tensões do período anterior aos combates.

Já *Três Reis* tem um Saddam consolidado, que não necessita aparecer, podendo então trabalhar com outros aspectos que eram eclipsados pelo processo de elaboração de Saddam. Trata das pessoas comuns que foram para a guerra, de como não era possível colocar todos os iraquianos como aliados de Saddam (e logo, inimigos da América) e de como o estereotipado “nós contra eles” era contraproducente para os objetivos de ambos os lados, pelo menos de um ponto de vista humanista idealizado. Saddam não precisa aparecer mais, todos já sabem que ele “era” o demônio, a síntese do mal, podendo estar presente apenas por referências, como o mural no *bunker* e as discussões que quase sempre o envolviam, ou melhor, o medo

⁶⁰ Desenhos animados como *Simpsons* ou *South Park*, entre outras produções televisivas também mostram o Iraque, Saddam e Osama relacionados.

das suas reações. Os antagonistas que apareciam não eram o Saddam, mas eram favoráveis a ele. Não agiam apenas por Saddam (ou apenas por medo dele), mas também por motivações próprias.

A construção do imaginário político norte-americano no cinema é dependente de estereótipos de antagonismos extremos: de um lado os americanos, do outro lado estão “os outros” que estão contra a América. Isso segue a política de fortalecimento de identidade num mundo globalizado a qual Hall (2006) se refere. Em meio a um mundo multi-polar, o cinema norte-americano reforçou a identidade ao demonizar o antagonista, ao mesmo tempo que tratava o americano como herói. Porém num contexto de guerra realista (ou em sua idealização humanista) não é possível fazer tal distinção tendo em vista os diferentes interesses individuais envolvidos.

Nestes três filmes pode ser observado o uso do riso como forma de conhecimento do mundo e da realidade em volta. Eles nos permitem uma observação de como se deu a construção do primeiro antagonista a ser usado no pós-ataque do 11/9. De alguém que aparecia rapidamente para o grande antagonista, depois passando a ser o antagonista que não precisava ser mencionado por já estar implícito quem ele era.

6. BIBLIOGRAFIA

a) Filmes analisados:

TOP GANG: Ases muito loucos. Direção de Jim Abrahams. Produção de Bill Badalato e Pat Proft. 20th Century Fox, 1991. 84 min, color.

TOP GANG 2: A missão. Direção de Jim Abrahams. Produção de Bill Badalato e Pat Proft. 20th Century Fox, 1993. 86 min, color.

TRÊS reis. Direção de David O. Russell. Produção de Michael Hertzberg, Edward McDonnell, Charles Roven, Paul Junger Witt. Village Roadshow Pictures, 1999. 114 min, color.

b) Livros e artigos:

BAKHTIN, Mikhail. *A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. Tradução de Yara Frateschi Vieira. São Paulo: Hucitec; Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2008.

BAECQUE, Antoine de. *Cinefilia*. Tradução de Andre Telles. São Paulo: Cosac Naify, 2011. 472 p.

BENNETT, W. Lance; PALETZ, David L. *Taken by Storm: The Media, Public Opinion, and U.S. Foreign Policy in the Gulf War*. Chicago: University of Chicago Press, 1994. 328 p.

BURNS, Tom. O cinema de guerra de Hollywood: a versão política de uma linguagem da violência. *Revista ANPOLL*, n. 21, p. 129-173, 2006. Disponível em: <<http://www.anpoll.org.br/revista/index.php/revista/article/view/494/504>>. Acesso em 7 jun. 2013

BUSCOMBE, Edward. A ideia de gênero no cinema americano. In: RAMOS, Fernão Pessoa (org.). *Teoria Contemporânea do Cinema*, Vol.2. São Paulo: Senac São Paulo, 2004. p. 303-318.

CHARAUDEAU, Patrick. A televisão e o 11 de setembro: alguns efeitos do imaginário. *Logos: cinema, imagens e imaginário.*, Rio, n. 24, p.11-20, jan./jun. 2006. Disponível em: <http://www.logos.uerj.br/PDFS/24/logos24.pdf>. Acesso em: 25 jun 2013.

CHARTIER, Roger. *A História Cultural – entre práticas e representações*, Lisboa: DIFEL, 1990.

CAPELATO, Maria Helena, MORETTIN, E., NAPOLITANO, M. & SALIBA, Elias T. *História e Cinema: dimensões históricas do audiovisual*. São Paulo: Alameda, 2007.

COWELL, Alan. CONFRONTATION IN THE GULF: Leaders Bluntly Prime Iraq For 'Mother of All Battles'. 1990. Disponível em: <http://www.nytimes.com/1990/09/22/world/confrontation-in-the-gulf-leaders-bluntly-prime-iraq-for-mother-of-all-battles.html>. Acesso em: 22 abr. 2014.

FERRO, Marc. *Cinema e História*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.

GONÇALVES, Miguel Bello. A Guerra do Vietnã na Sétima arte: Uma análise a partir da História Social do Cinema. *Anais do V Congresso Internacional de História*, UEM, Maringá, 2011. Disponível em: <http://www.cih.uem.br/anais/2011/trabalhos/177.pdf>. Acesso em 24 jun. 2013.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Trad. Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. 11ª ed. Rio de Janeiro. DP&A, 2006.

JACOBS, Ronald N. *Civil Society and Crisis: Culture, Discourse, and the Rodney King Beating*. *The American Journal of Sociology*, Chicago, 1996. Disponível em: <http://www.academicroom.com/article/civil-society-and-crisis-culture-discourse-and-rodney-king-beating>. Acesso: 01 mai. 2014.

JULLIER, Laurent; MARIE, Michel. *Lendo as imagens do cinema*. São Paulo: Senac São Paulo, 2009. 288 p.

KARNAL, Leandro et al. *História dos Estados Unidos: das origens ao século XXI*. 2. ed. São Paulo: Contexto, 2007.

LIMA, Naira Reinaga De. Silêncio, vozes e imagens no escuro: O incômodo olhar de Iñarritu sobre o 11 de setembro. *Baleia na rede*, Marília, v. 1, n. 8, p.7-14, dez. 2011. Disponível em: <http://www2.marilia.unesp.br/revistas/index.php/baleianarede/article/viewFile/1752/1485>. Acesso em 25 jun 2013.

MATEO, Luiza Rodrigues. A direita cristã e a política externa norte-americana durante a administração W. Bush.. In: 3º ENCONTRO NACIONAL ABRI 2011, 3., 2011, São Paulo. **Proceedings online...** Associação Brasileira de Relações Internacionais Instituto de Relações Internacionais - USP, Disponível em: http://www.proceedings.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=MSC0000000122011000300013&lng=en&nrm=abn . Acesso em 26 jul 2014.

MCALLISTER, Matthew P. *Super Bowl advertising as Commercial Celebration*. Disponível em: <http://www.personal.psu.edu/mpm15/SuperBowl.pdf>. Acesso: 24 abr. 2014.

MORIN, Edgar. *Cultura de Massas no Século XX: neurose*. Tradução de Maura Ribeiro Sardinha. 9. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1997.

PESAVENTO, Sandra Jatahy. *História & História Cultural*. Belo Horizonte: Autêntica: 2004.

ROSENSTONE, Robert A.. *A história nos filmes, os filmes na história*. São Paulo: Paz e Terra, 2010. 264 p.

SALIBA, Elias Thomé. *Raízes do riso: A representação humorística na história brasileira: da Belle Époque aos primeiros tempos do rádio*. São Paulo: Companhia Das Letras, 2002.

SANTIAGO JÚNIOR, Francisco Das Chagas Fernandes. Cinema e historiografia: trajetória de um objeto historiográfico. *História da Historiografia*, Ouro Preto, n. 8, p.151-173, abr. 2012. Disponível em: <http://www.ichs.ufop.br/rhh/index.php/revista/article/view/270/261>. Acesso em: 18 mar. 2013.

SILVA, Francisco das Chagas Teixeira. Guerras e cinema: um encontro no tempo presente. *Tempo*, Rio de Janeiro, n° 16, pp. 93-114. Disponível em: http://www.historia.uff.br/tempo/artigos_dossie/artg16-5.pdf. Acesso em: 01 mai. 2014.

SILVA, Rodrigo Candido da. As Guerras de Reagan: ascensão do conservadorismo e os desdobramentos da política externa dos EUA na Era Reagan (1981-1989). *Revista Eletrônica História em Reflexão*: Vol. 8 n. 15 – UFGD – Dourados, jan/jun – 2014. Disponível em: <http://www.periodicos.ufgd.edu.br/index.php/historiaemreflexao/article/viewArticle/3353>. Acesso em: 25 jul 2014.

SPINI, Ana Paula. Mito da guerra e identidade nacional norte-americana no cinema de Hollywood. *Anais do XVIII Encontro Regional de História – O historiador e seu tempo*. ANPUH/SP – UNESP/Assis, 24 a 28 de julho de 2006. Cd-rom. Disponível em: <http://www.anpuhsp.org.br/sp/downloads/CD%20XVIII/pdf/ST%2008/Ana%20Paula%20Spini.pdf>. Acesso em 9 jun. 2013

SPINI, Ana Paula. Memória Cinematográfica da guerra do Vietnã. *Anais Eletrônicos do VII Encontro Internacional da ANPHLAC*, Campinas, 2006. Disponível em: http://anphlac.org/upload/anais/encontro7/ana_paula_spini.pdf. Acesso em 24 jun. 2013

STAM, Robert. *Bakhtin: da teoria literária a cultura de massa*. São Paulo: Ática, 2000. 104 p.

VALENTE, Eduardo. *Três Reis*, de David O. Russell. Disponível em: <http://www.contracampo.com.br/48/tresreis.htm>. Acesso: 24 mai. 2014.

WHITE, Hayden. *Meta-história: a imaginação histórica do século XIX*. 2 ed. São Paulo: EDUSP, 2008, p. 24-26.