FLÁVIO VILAS-BÔAS TROVÃO

***O Exército Inútil* de Robert Altman:
Cinema e Política (1983)**

**São Paulo
2010**

FLÁVIO VILAS-BÔAS TROVÃO

***O Exército Inútil* de Robert Altman:
Cinema e Política (1983)**

Tese apresentada ao Departamento de
História da Universidade de São Paulo
para obtenção do título de Doutor em
História.

Área de Concentração: História Social.

Orientador: Prof. Dr. Arnaldo Daraya
Contier

**São Paulo
2010**

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catálogo na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo

Trovão, Flávio Vilas-Bôas.

O Exército Inútil de Robert Altman: cinema e política (1983) / Flávio Vilas-Bôas Trovão; orientador Arnaldo Daraya Contier. - São Paulo, 2010.

171 f.: il.

Tese (Doutorado)--Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. Departamento de História. Área de concentração: História Social.

1. Cinema – Aspectos Sociais. 2. Cinema – Estados Unidos. 3. Minorias étnicas – Aspectos Sociais. 4. História. I. Título. II. Contier, Arnaldo Daraya.

CDD 791.43

Nome: TROVÃO, Flávio Vilas-Bôas

Título: *O Exército Inútil* de Robert Altman: Cinema e Política (1983)

Tese apresentada ao Departamento de
História da Universidade de São Paulo
para obtenção do título de Doutor em
História

Aprovado em:

Banca Examinadora

Prof. Dr. _____ Instituição: _____
Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____ Instituição: _____
Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____ Instituição: _____
Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____ Instituição: _____
Julgamento: _____ Assinatura: _____

Para minha família, com amor e gratidão.

AGRADECIMENTOS

Aos meus pais, Vasco (*in memoriam*) e Maria Aparecida, por terem me ensinado o valor do conhecimento e o amor incondicional com que sempre apoiaram a minha vida estudantil e pessoal.

Ao meu companheiro Marcus, pelo apoio nos momentos difíceis e pela presença nos momentos de alegria. Por me ensinar que o amor supera todos os preconceitos, nos torna mais humanos e, principalmente, mais felizes.

Aos meus irmãos, Rosalice e Elmar, que quando me encontrava distante, fizeram por mim, e pelos meus pais, tanto mais do que eu mesmo poderia fazê-lo.

Aos meus cunhados Rubens e Eliane, aos meus sobrinhos Giovanna, Matheus, Mariana e Cauã, pelo amor e presença em minha vida.

Aos meus primos, Ana Carolina, Consuelo, Rosilei, Maira, Tiago, Flávio, Otavio, Roseli, Rosemar e Fernando, com carinho.

À família Gomes, Sr. Tilico, D. Nena, Marcelo e Adriano pela acolhida em sua casa em São Paulo e pela amizade nesses vinte anos.

Aos amigos Luigi Barichello, Fernando Rodrigues, Francisco Paiva (e sua família), Fernando Império, Daniel Feliciano, Aline dos Reis, July, Ricardo Leandro, Bruno Romeiro, Luciano Kingeski, Celso Klamer, Gustavo Justino, Fernando Nauffal, Janaína Losada, Luis Fernando Pereira, Valéria Primon, Sandra Nakamatsu, Alberto Schneider, Cleusa Gomes, Ana Paula Neri, Paulo Nistal, Cassio Meirelles, Vidya Lake, Luiz Claudio e Alzimar Ramalho, pelos bons momentos juntos.

Ao casal Olga Liane Zanotto Manfio Jaschke e André Luís Jaschke, pela normalização e pela revisão gramatical e ortográfica deste trabalho.

Aos colegas da Universidade de São Paulo, Aline Beltrami, Angélica Müller, Luciano Carneiro e Maria Lúcia Suzigan, companheiros nessa jornada.

A Andressa Villar Ramos, por todos os anos de amizade, pela acolhida em São Paulo e pelo auxílio nos momentos críticos.

Aos professores da Companhia Satyros de Teatro, Roberto Melo e Roberto Audio, pelos ensinamentos e oportunidades de atuação.

Aos professores do Centre Linguista de Toronto, Canadá, cujos ensinamentos possibilitaram grande parte das leituras necessárias a esse trabalho.

Aos professores, diretores e coordenadores do Colégio Lays, Colégio Dom Pedro, Colégio Módulo, Colégio Magno e Colégio São Domingos, pelo apoio e compreensão nesse momento de formação.

Aos professores do Curso de Especialização *Latu Sensu* em Cinema da Universidade Tuiuti do Paraná, pelos primeiros contatos com o mundo cinematográfico.

Aos professores da Universidade Federal do Paraná, Dr. Francisco Moraes Paz (*in memoriam*) e Dr. Sérgio Odilon Nadalin, pelas lições de História e seu ofício.

Ao professor Ph.D. David Foster, da Universidade do Arizona, por suas sugestões de leituras a respeito do cinema americano.

Aos professores da Universidade de São Paulo, Dra. Maria Helena Capelato e Dr. Ismail Xavier, por suas importantes contribuições para a realização deste trabalho.

Aos professores membros da banca de arguição, Dra. Ana Maria de Oliveira Burmester, Dra. Mary Anne Junqueira, Dr. Eduardo Victorio Morettin e Dr. Marcos Eugênio Napolitano, por suas contribuições à minha formação e apoio ao longo dessa jornada acadêmica.

Ao meu orientador, professor Dr. Arnaldo Daraya Contier, pelas contribuições ao trabalho e pela acolhida na Universidade de São Paulo, meu agradecimento e admiração.

Americanos

*Americanos pobres na noite da Louisiana.
Turistas ingleses assaltados em Copacabana,
Os pivetes ainda pensam que eles eram americanos.
Turistas espanhóis presos no Aterro do Flamengo,
por engano.
Americanos ricos já não passeiam por Havana.
Veados americanos trazem o vírus da AIDS para o Rio,
no carnaval;
Veados organizados de São Francisco
conseguem controlar a propagação do mal.
Só um genocida em potencial
- de batina, de gravata ou de avental -
Pode fingir que não vê que os veados
- tendo sido o grupo-vítima preferencial -
Estão na situação de liderar o movimento
para deter a disseminação do HIV.
Americanos são muito estatísticos,
Têm gestos nítidos e sorrisos límpidos,
Olhos de brilho penetrante
que vão fundo no que olham,
mas não no próprio fundo.
Os americanos representam grande parte
Da alegria existente neste mundo.
Para os americanos branco é branco, preto é preto,
(E a mulata não é a tal),
Bicha é bicha, macho é macho,
Mulher é mulher e dinheiro é dinheiro.
E assim ganham-se, barganham-se, perdem-se
Concedem-se, conquistam-se direitos.
Enquanto aqui embaixo a indefinição é o regime,
E dançamos com uma graça cujo segredo
Nem eu mesmo sei,
Entre a delícia e a desgraça,
Entre o monstruoso e o sublime.
Americanos não são americanos,
São os velhos homens humanos
Chegando, passando, atravessando.
São tipicamente americanos.
Americanos sentem que algo se perdeu,
Algo se quebrou, está se quebrando.*

Caetano Veloso

RESUMO

TROVÃO, Flávio Vilas-Bôas. ***O Exército Inútil de Robert Altman***: Cinema e Política (1983). 2010. 171 f. Tese (Doutorado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2010.

O filme *O Exército Inútil*, realizado no ano de 1983 pelo diretor americano Robert Altman é a adaptação cinematográfica do texto dramático de David Rabe intitulado *Streamers*. A partir das discussões sobre a relação entre Cinema e História, a análise do filme se direcionou para as questões políticas e sociais presentes na obra, articulando-as com o contexto histórico e social nos Estados Unidos no início dos anos 1980. O filme refere-se ao momento profissional em que Robert Altman encontrava-se com dificuldades para realizar seus projetos junto à indústria cinematográfica americana, o que o levou a atuar em produções de menor orçamento, veiculadas, principalmente, em festivais de cinema nos Estados Unidos e na Europa. *O Exército Inútil* narra a história de quatro recrutas e dois sargentos que se encontram em uma caserna do exército americano, aguardando o envio para o Vietnã. Ao longo da trama, os conflitos raciais e sexuais acabam por conduzir o grupo a um final trágico, com a morte de duas personagens e a prisão de outra. Relacionando as situações retratadas no filme, estabeleceram-se as temáticas que conduziram este estudo, privilegiando as questões referentes aos conflitos raciais e homossexuais nos Estados Unidos no início dos anos 1980. Nessa época, Ronald Reagan tornou-se presidente da República e, com apoio de políticos conservadores, iniciou um processo de diminuição dos recursos federais destinados aos programas sociais de amparo aos pobres e grupos representantes das minorias no país, ao mesmo tempo em que privilegiava o incremento da indústria bélica. A partir desse contexto, foram examinados os efeitos dessa política nas comunidades negras dos Estados Unidos, que se encontravam sob pressão política e social. Simultaneamente aos cortes nos serviços públicos, observou-se a ampliação da presença dos negros entre a população carcerária, revelando o caráter conservador daquelas medidas. O implemento de tais políticas para as comunidades homossexuais nos Estados Unidos, nos primeiros anos da década de 1980, foi analisado a partir proliferação da AIDS, cujas causas eram ainda desconhecidas, bem como seus impactos. Como resultado ocorreu a mobilização da própria comunidade pelo controle da síndrome e a tentativa de barrar seu avanço. Nesse contexto, o filme foi interpretado como uma forma de representação dos conflitos sociais que vinham se operando na sociedade americana, na época de sua produção e exibição. A indústria cinematográfica americana também foi favorecida pelas políticas conservadoras do período e privilegiou um modelo de produção que tinha como principal característica a utilização de efeitos especiais e intensa divulgação, o que elevava os custos e exigia retornos financeiros cada vez mais vultosos. Diante desse quadro, o filme *O Exército Inútil*, além de representar os conflitos políticos presentes na sociedade americana da época, refere-se, também, aos processos de mudanças que vinham ocorrendo em Hollywood desde os finais da década de 1970 e que, naquele momento, refletiam-se nos trabalhos de Robert Altman. O filme, portanto, foi entendido como uma obra que dialoga com as transformações políticas ocorridas nos Estados Unidos no início dos anos 1980.

Palavras-chave: História. Cinema. Estados Unidos.

ABSTRACT

TROVÃO, Flávio Vilas-Bôas. **“Streamers” (1983) by Robert Altman**: Cinema and Politics. 2010. 171 pp. Doctoral dissertation - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2010.

“Streamers”, film made by the American director Robert Altman in 1983 is a screen adaptation of the play *Streamers* by the playwright David Rabe. Based on discussions on the relationship between the cinema and History, the analysis of the film was oriented to political and social issues raised in it, linking them to the American historical and social context at the beginning of the 1980s. The film refers to the professional moment in which Robert Altman was facing difficulties to accomplish his projects along with the American cinematographic industry, what led him to operate with small budget productions, released mainly in film festivals in the United States and Europe. “Streamers” tells the story of four recruits and two sergeants in American army barracks, waiting to be sent to Vietnam. In the plot development, racial and sexual conflicts end by leading the group to a tragic end, in which two characters die and another one is sent to prison. By relating the situations portrayed in the film, one established the issues which gave rise to this study, focusing on those concerning racial and homosexual conflicts in the United States at the beginning of the 1980s. At that time, Ronald Reagan became president and, with the support of conservative politicians, began the process to reduce the federal resource programs meant for social support of the poor and minority groups in the country, and at the same time he furthered the increase of the strategic war industry. Based on such a context, one assessed the effects of such a policy in the American black communities which were put under political and social pressure. At the same time in which public budget cuts were made, there was an increase in the number of Negroes put in jail, what showed the impact of the conservative character of such steps. The implementation of such policies concerning homosexual communities in the United States at the beginning of the 1980s was analyzed based on the spread of Aids, whose causes as well as impacts were still unknown. As a result, there was a community mobilization to control the syndrome of Aids and the attempt to stop its spread. Within that context, the film was enacted as a means to portray the social conflicts under way in American society at the time of its production and exhibition. The American cinematographic industry was also favored by those conservative policies and gave priority to a production model characterized by the frequent use of special effects [FX], and world-wide release, what increased the film budget and demanded bulky ticket-office reward. In face of such a picture, the film *Streamers*, besides presenting the political conflicts within the American society of that time, also refers to the process of changes brought about in Hollywood since the end of the 1970s and which, at that time, affected Robert Altman’s work. Therefore, the film was viewed as a work which holds a dialog with the political changes occurred in the United States at the beginning of the 1980s.

Keywords: History. Cinema. The United States.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	11
1 O EXÉRCITO INÚTIL DE ROBERT ALTMAN	26
1.1 <i>Streamers</i> : a peça de teatro que deu origem ao filme <i>O Exército Inútil</i>	28
1.2 A Recepção de <i>O Exército Inútil</i>	36
1.3 A Caserna como Representação	43
1.3.1 Os conflitos na caserna	46
1.3.2 “ <i>Beautiful Streamers</i> ”: a encenação da guerra	50
1.4 A Divulgação de <i>O Exército Inútil</i>	54
1.4.1 Os Festivais de Cinema de Veneza e Nova York	56
1.4.2 O cartaz de <i>O Exército Inútil</i>	59
1.4.3 Outras divulgações de <i>O Exército Inútil</i>	61
2 ROGER E CARLYLE: OS RETRATOS DA COMUNIDADE NEGRA EM O EXÉRCITO INÚTIL E NOS ESTADOS UNIDOS NO INÍCIO DOS ANOS 1980	64
2.1 A Opinião dos Críticos sobre as Personagens Roger e Carlyle	65
2.2 Retratos das Comunidades Negras nos Estados Unidos nos Anos 1980	73
2.2.1 A ascensão da Nova Direita no governo de Ronald Reagan	74
2.2.2 A crise dos serviços sociais nos Estados Unidos no início dos anos 1980 e as comunidades negras	80
2.2.3 O encarceramento dos negros nos Estados Unidos no início dos anos 1980	90
3 A QUESTÃO HOMOSSEXUAL EM O EXÉRCITO INÚTIL E NOS ESTADOS UNIDOS NO INÍCIO DOS ANOS 1980	95
3.1 O Tema da Homossexualidade e as Personagens de <i>O Exército Inútil</i>	95
3.2 A Acolhida de Richie em <i>O Exército Inútil</i> e a Trajetória dos Movimentos Homossexuais nos Estados Unidos	99
3.3 A Homossexualidade sob Ataque em <i>O Exército Inútil</i> e nos Estados Unidos no Início dos Anos 1980	108

3.3.1	A “crise da saúde” nas comunidades homossexuais no início dos anos 1980 nos Estados Unidos: o surgimento da AIDS	110
3.3.2	A Nova Direita e os homossexuais no início dos anos 1980	117
3.4	O Movimento Gay e a Luta pelo Controle da AIDS nos Estados Unidos no Início dos Anos 1980	121
4	ROBERT ALTMAN E HOLLYWOOD NO INÍCIO DOS ANOS 1980	127
4.1	Robert Altman e a Política de Autores	128
4.1.1	A obra de Robert Altman e a crítica à sociedade americana	136
4.2	A Relação entre Hollywood e o Governo de Ronald Reagan no Início dos Anos 1980	139
4.3	Novos Soldados para Novas Guerras: Hollywood no início dos anos 1980	145
4.4	A Caserna é Aqui	148
	CONCLUSÃO	151
	REFERÊNCIAS	156
	APÊNDICES	165

INTRODUÇÃO

Contar uma história com e por meio das imagens é o objetivo maior de um filme. Seja nos gêneros documentário, drama, melodrama, seja ainda cinejornal, a questão discutida atualmente pelos historiadores é a capacidade que o cinema adquiriu, ao longo do século XX, de narrar, por meio das imagens, temas da História da humanidade.

Esse trabalho tem como fonte principal de estudo o filme americano *O Exército Inútil* (*Streamers*), adaptação cinematográfica da peça de teatro *Streamers* escrita por David Rabe nos anos 1970 e dirigido por Robert Altman em 1983. O filme narra a história de quatro soldados e dois sargentos que estão aquartelados em solo americano aguardando o envio para o Vietnã, com quem os Estados Unidos estavam em guerra entre os anos de 1965 e 1975.¹

O historiador canadense radicado nos Estados Unidos, Robert Rosenstone ressalta que:

Primeiro, o cinema e, mais tarde, o seu rebento eletrônico, a televisão, se tornaram, em algum momento do século XX, o principal meio para transmitir histórias que nossa cultura conta para si mesma – quer elas se desenrolem no presente ou no passado, sejam elas factuais, ficcionais ou uma combinação das duas coisas. Filmes, minisséries, documentários históricos de grande bilheteria são gêneros cada vez mais importantes em nossa relação com o passado e para nosso entendimento da história. Deixá-los fora da equação quando pensamos o sentido do passado significa nos condenar a ignorar a maneira como um segmento enorme da população passou a entender os acontecimentos e as pessoas que constituem a história.²

Nesse sentido, muitos fatos históricos antes acessíveis notadamente pelo texto escrito, têm atingido um público maior à medida que se convertem em uma narrativa imagética, por meio do cinema. Ao longo do tempo, o cinema tornou-se uma importante fonte de construção de discursos a respeito do passado e, portanto, deve ser também problematizado na construção do conhecimento histórico.

¹ O EXÉRCITO Inútil (*Streamers*). Direção: Robert Altman. Produção: Robert Altman e Nick J. Mileti. Roteiro: David Rabe. Intérpretes: Matthew Modine, Michael Wrigth, Mitchell Lichstein, David Alan Grier, Guy Boyd, George Dzundza. Los Angeles: Fox Filmes, 1983. 1 VHS (118 min). mono. color. english (sem legendas).

² ROSENSTONE, Robert. **A história nos filmes, os filmes na história**. São Paulo: Paz e Terra, 2010. p. 17. Além de historiador, Rosenstone é também roteirista de séries de televisão e consultor histórico de filmes nos Estados Unidos.

A questão a respeito da capacidade do cinema de “narrar” eventos históricos tornou-se alvo de reflexões por parte dos historiadores, sobretudo depois dos anos 1970, com a renovação da historiografia, especialmente proposta pela Nova História. Marc Ferro situa-se como um dos historiadores que assumem o desafio do debate e traz à tona a questão da construção histórica presente nas imagens cinematográficas.³

Nesta introdução, procuraremos problematizar as questões suscitadas por Marc Ferro, organizadas na coletânea de ensaios intitulada *Cinema e História* e o atual debate existente entre historiadores brasileiros a respeito das questões por ele levantadas. Em seguida, discutiremos a abordagem do tema desenvolvida por Pierre Sorlin a respeito do filme histórico, a partir de questões sobre o cinema como uma “arma de guerra americana” durante os anos da Guerra Fria. Finalmente, o debate se completa com a forma como os historiadores têm pensado a questão do filme americano enquanto fonte para a reflexão histórica. Nossa intenção é, além de situar a problemática entre Cinema e História, perceber quais as especificidades a serem consideradas quando tomado o filme americano como objeto de estudo.

Marc Ferro comenta em seu texto “O filme: uma contra-análise da sociedade” que os historiadores, por muito tempo, ou desqualificavam o cinema como objeto do fazer histórico, ou quando o assumiam, o mesmo desempenhava um papel secundário, ilustrativo e complementar às fontes privilegiadas no trabalho histórico, qual seja, o documento escrito.

Nesse sentido, Ferro defende que o filme deve ser assumido como documento de análise histórica. Em suas palavras:

O filme, aqui, não está sendo considerado do ponto de vista semiológico. Também não se trata de estética ou de história do cinema. Ele está sendo observado não como uma obra de arte, mas sim como um produto, uma imagem-objeto, cujas significações não são somente cinematográficas. Ele não vale somente por aquilo que testemunha, mas também pela abordagem socio-histórica que autoriza.⁴

Isso significa que, para o historiador francês, existe uma possibilidade legítima de leitura da sociedade por meio da construção fílmica, pois além de “testemunhar”

³ Segundo Eduardo Morettin, “a partir dos anos 1970, o cinema, elevado à categoria de ‘novo objeto’, é definitivamente incorporado ao saber histórico dentro dos domínios da chamada Nova História. Um dos grandes responsáveis por essa incorporação foi o historiador francês Marc Ferro”. MORETTIN, Eduardo. O cinema como fonte histórica na obra de Marc Ferro. In: CAPELATO, Maria Helena et al. **História e cinema**. São Paulo: Alameda, 2007. p. 39-64. p. 36.

⁴ FERRO, Marc. **Cinema e História**. São Paulo: Paz e Terra, 2010. p. 87.

o mesmo permite, também, uma abordagem “socio-histórica”. Acreditamos que tal condição possibilitou que os filmes fossem elevados a categoria de fonte histórica.⁵ Segundo Alcides Freire Ramos, Marc Ferro assinalava que, na análise das imagens, o historiador poderia identificar aquelas situações que não estavam previstas no roteiro ou ainda, controladas pelo diretor. Como exemplo, Ferro descreve a cena de um casamento, em que os participantes, ao perceberem a filmagem, agiam naturalmente, destoando da *mise en scène* previamente preparada.⁶ Esses constituiriam os chamados *lapsos*, que cabe ao historiador percebê-los e analisá-los, constituindo, dessa forma, um discurso de “contra-análise” da sociedade.

Marc Ferro afirma que também os filmes ficcionais podem ser utilizados pelo historiador como fonte de trabalho. Nesse sentido, os lapsos estariam nas situações que revelariam um sentido *invisível* àquilo que está sendo *visto* no filme. Como exemplo, alude a uma cena do filme *La vie dans un sous-sol* (1925), na qual um casal está olhando um calendário para calcular a data do nascimento do filho:

É uma folhinha do tipo comum, que traz a data de 1924; mas já está ornamentada com uma grande fotografia de Stalin... Esses lapsos de um criador, de uma ideologia, de uma sociedade, constituem reveladores privilegiados. Eles podem se produzir em todos os níveis do filme, como também em sua relação com a sociedade. Assinalar tais lapsos, bem como suas concordâncias ou discordâncias com a ideologia, ajuda a descobrir o que está latente por trás do aparente, o não visível através do visível.⁷

Eduardo Morettin adverte que a perspectiva de M. Ferro de uma *contra-análise* – que seria dada graças à análise dos *lapsos* presentes em um filme –, o *invisível no visível*, acaba por gerar uma contradição, por partir da premissa da existência de uma dupla realidade, a fílmica e outra “extrafílmica”, reduzindo, dessa forma, “o caráter polissêmico que toda imagem possui”.⁸

⁵ Ao afirmar que o filme possibilita uma “leitura socio-histórica”, a grande contribuição de Marc Ferro é de retirar o filme do campo de apêndice ou complemento do trabalho do historiador e perceber nas imagens fílmicas possibilidades narrativas de História.

⁶ Afirma Ramos: “Note-se, nas considerações de Marc Ferro, a ênfase atribuída ao fato de que isso ocorre independentemente, ou até mesmo contra a vontade, do sujeito que está operando o dispositivo cinematográfico”. RAMOS, Alcides Freire. **O canibalismo dos fracos**. Cinema e História do Brasil. São Paulo: EDUSC, 2002. p. 24.

⁷ FERRO, op. cit., p. 33.

⁸ Por caráter polissêmico da imagem, o autor se refere ao estatuto que as imagens têm de criar outros sentidos além daqueles determinados previamente no momento de sua produção ou pelo desejo dos diretores ou produtores. A imagem carrega em si várias possibilidades de interpretação e, cabe ao historiador, determinar essas condições. Cf. MORETTIN, op. cit., p. 42.

Nesse sentido, se Marc Ferro nos alerta para a possibilidade de incorporar o filme como fonte para o trabalho do historiador, as questões do método da abordagem por ele defendidas têm sido questionadas atualmente.⁹

Apesar disso, o valor de sua obra permanece, à medida que abriu portas para a construção de um saber histórico em sua relação com o cinema. Em suas próprias palavras, a abordagem da imagem fílmica como documento histórico é “uma maneira, como outra qualquer, de confirmar que os historiadores, há trinta anos, não estavam errados em querer ensinar seus concidadãos a *ler* e a escutar as imagens”.¹⁰

O filme, enquanto fonte para o trabalho histórico, também foi alvo de reflexões de Pierre Sorlin. Em especial, o autor deteve sua análise sobre o chamado *filme histórico*. Segundo Alcides Freire Ramos,

[...] filme histórico é aquele que, “olhando para o passado”, procura interferir nas lutas políticas do ‘presente’. Se isso não se constitui como algo inteiramente inusitado para o pesquisador em história, o que o autor acrescenta é que exige um exame mais acurado.¹¹

Assim sendo, o filme histórico permite ao historiador uma percepção do presente político que o resgate do passado deseja intervir. Para nosso trabalho, essa perspectiva é importante, pois, nos leva a questionar quais as questões políticas que o filme *O Exército Inútil* suscita, quando retoma, no início dos anos 1980, questões sociais como a presença de negros e homossexuais no exército americano, ambientando a trama na época da Guerra contra o Vietnã.

Nesse sentido, o filme histórico pode ser visto também como uma narrativa histórica, pois parte do princípio de conhecimentos históricos articulados no fazer

⁹ “Entretanto seu ponto de vista teórico [o de Marc Ferro] compartilha da crença de que o documento fílmico possui valor de “testemunho” indireto e involuntário de um evento ou processo histórico e sua veracidade ou não estaria diretamente ligada à manipulação intencional dos realizadores (edição, trucagem, censura), no sentido de deturpar o seu conteúdo original”. NAPOLITANO, Marcos. A história depois do papel. In: PINSKY, Carla (Org.). **Fontes históricas**. 2. ed. São Paulo: Contexto, 2010. p. 243.

¹⁰ FERRO, M. O império da imagem. In: FERRO, op. cit., p. 14. Ao tratar toda produção cinematográfica como uma fonte valiosa para o trabalho do historiador, Marc Ferro entendeu que havia possibilidades de leituras históricas da sociedade além dos filmes documentários ou cine jornais, muito explorado na época. Essa posição é também defendida por Alcides Freire Ramos, na introdução de seu livro sobre Cinema e História do Brasil, na qual destaca que “[...] a principal diferença, portanto, entre as abordagens de inspiração “positivista” e aquela aqui representada por M. Ferro não reside em outro lugar senão no modo de incorporar os filmes ficcionais ao trabalho do historiador.” RAMOS, A. F., op. cit., p. 25.

¹¹ RAMOS, A. F., op. cit., p. 32.

cinematográfico.¹² Parece-nos que é nesse sentido que Robert Rosenstone defende a ideia de que o filme histórico “cria imagens” a respeito dos fatos do passado, sendo um instrumento importante de narrativa da história nos dias atuais.

Partindo dessa premissa, nos interessa, sobretudo, a análise que Pierre Sorlin desenvolveu sobre o cinema americano durante os anos da Guerra Fria (1947-1989)¹³. O autor explica que o cinema se constituiu em uma importante arma de guerra a favor dos Estados Unidos durante os anos da Guerra Fria, pois o mesmo desempenhava duas funções estratégicas: a primeira, informar ao público americano a superioridade do modelo capitalista defendido pelos Estados Unidos naquele conflito e, segundo, ao mesmo tempo, seduzir o inimigo em seu próprio território.

Quanto ao primeiro aspecto, parece facilmente reconhecível o uso político do cinema americano em períodos de guerra, em especial após a Segunda Guerra Mundial, em que os filmes históricos, sobretudo os de temática bélica, pautados no modelo narrativo clássico do cinema americano, impunham uma visão dicotômica entre bem e mal, sendo o segundo, geralmente, representado pela figura do inimigo.¹⁴

Nesse sentido, Pierre Sorlin ressalta a necessidade de a análise partir *das próprias estruturas internas do filme*, trazendo à tona as questões políticas e sociais do contexto histórico de sua produção. Isso significa dizer que o historiador deve, também, dominar o universo da linguagem cinematográfica para, a partir dos exercícios de *decoupage* da cena, realizar levantamentos da estrutura do filme, dos mecanismos de produção e exibição, perceber quais as questões do tempo presente que se encontram referenciadas no filme histórico.¹⁵

¹² Cf. RAMOS, A. F. op. cit., p. 33-36.

¹³ SORLIN, Pierre. The cinema: the american weapon for the Cold War. **Film History**: an International Journal, New Jersey, v. 14, n. 3/4, p. 375-381, 2002.

¹⁴ Segundo David Bordwell, “O filme hollywoodiano clássico apresenta indivíduos definidos, empenhados em resolver um problema evidente ou atingir objetivos específicos. Nessa busca, os personagens entram em conflito com outros personagens ou com circunstâncias externas. A história finaliza com uma vitória ou derrota decisivas, a resolução dos problemas e a clara consecução ou não-consecução dos objetivos”. BORDWELL, David. O cinema clássico hollywoodiano: normas e princípios narrativos. In: RAMOS, Fernão Pessoa (Org.). **Teoria contemporânea do cinema**: documentários e narrativa ficcional. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2004. p. 277.

¹⁵ Existe, praticamente, uma unanimidade entre os historiadores que trabalham com Cinema e História, que as questões a serem trabalhadas devem sempre partir *do filme*. Sobre essa questão encontramos ressonância nos textos de Marcos Napolitano, Eduardo Morettin e Alcides Ramos, aqui apresentados. O perigo reside no fato de o historiador apresentar *a priori* as questões que o filme deve confirmar ou negar. Ver: NAPOLITANO, op. cit., p. 245.

Sorlin aponta, ainda, que durante a Guerra Fria, o mais importante era a manutenção que cada potência demonstrava deter sobre um arsenal bélico que ameaçasse o oponente e mostrasse ao resto do mundo seu poder. O autor argumenta que na segunda metade do século XX o cinema feito em Hollywood foi, ao mesmo tempo, difusor da ideia da superioridade bélica americana, bem como veículo produtor de imagens sobre a ameaça comunista.

A contribuição de Pierre Sorlin sobre o uso do cinema como arma de guerra americana, está em pontuar que tais filmes, quando exibidos em Berlim Ocidental, favoreciam aos moradores da cidade a construção de imagens que atacavam o modelo comunista, dentro da área de influência soviética¹⁶. Ou seja, o filme americano tinha, nesse contexto, um papel diferente do cinema utilizado pelos soviéticos ou ainda aquele feito pelos nazistas: ele buscava atacar o inimigo em seu próprio território, além de reforçar sua posição de superioridade dentro de sua própria área de influência. Seduzir o inimigo dentro de sua “casa” era uma forma estratégica de derrotá-lo.¹⁷

Como se verá ao longo do trabalho, *O Exército Inútil*, apesar de contemplar tal temática e ter sido realizado dentro do período histórico da Guerra Fria, demonstrou, a partir da análise fílmica, que está relacionado mais diretamente com as questões referentes à própria sociedade americana naquele início dos anos 1980, que preocupado em criar uma imagem acerca da época do conflito contra o Vietnã.

Enfim, sistematizando a discussão até o momento, podemos afirmar que o trabalho de Marc Ferro possibilitou que o cinema adquirisse um novo estatuto dentro das pesquisas históricas desde a década de 1970, entendido como fonte autônoma e legítima do fazer histórico¹⁸ e os estudos de Pierre Sorlin definiam o filme histórico

¹⁶ Cabe lembrar que a cidade de Berlim, dividida sob a administração dos dois regimes (capitalista, representado pelos Estados Unidos e comunista, pela URSS) ficava, oficialmente, sob a área da Alemanha Oriental, qual seja, de tutela soviética.

¹⁷ Pierre Sorlin usa como exemplo os filmes de longa-metragem (*feature films*), documentários e músicas que foram difundidos (via televisão, por exemplo) na Berlim Ocidental e que eram também recebidos no lado Oriental da cidade. Eles tinham o claro objetivo de mostrar aos berlinenses o quão diferente eram os modos capitalista e comunista, presentes na mesma cidade e assegurar a supremacia do modelo capitalista.

¹⁸ Eduardo Morettin argumenta que, além dos pressupostos sobre a elevação do cinema como fonte de trabalho para o historiador e uma possível metodologia de abordagem do filme, Marc Ferro estendeu seus estudos para os outros campos de produção da imagem, a fotografia e a televisão. Em artigo referenciado, o historiador brasileiro afirma que “[...] as constantes reedições de seus textos, em conjunto com o procedimento [...] apontado de ampliar pressupostos válidos a princípio para o cinema para qualquer tipo de produto audiovisual, possuem um sentido claro em sua obra. Na verdade, o que está em jogo é a elaboração de um amplo projeto, que é pensado,

como produtor de uma narrativa histórica e, no caso aqui citado, em especial, o filme americano de temática bélica pode ser considerado uma estratégia de guerra por parte dos Estados Unidos.

Durante nosso estudo sentimos a necessidade de verificar como os historiadores pensam o cinema estadunidense, ou ainda, a existência de alguma especificidade daquela cinematografia que deveríamos considerar em nossa abordagem. Nesse sentido, optamos pelas reflexões de autoria do professor e pesquisador americano, Short, sobre longas-metragens e História e aquelas defendidas pelo historiador e roteirista cinematográfico, Robert A. Rosenstone.

Segundo Short, os filmes de longas metragens eram tradicionalmente abordados pelos historiadores sob duas perspectivas: na primeira, o filme era entendido como uma evidência dos estudos de política, economia ou de história social; ou seja, os filmes desempenhavam um papel complementar às pesquisas. Em outra perspectiva, os filmes eram entendidos como um fenômeno histórico semelhante aos fatos da história em si¹⁹. Para o autor, somente depois dos anos setenta e oitenta é que os historiadores perceberam os filmes e seu estudo a partir das próprias estruturas fílmicas, porém, no caso do longa-metragem comercial estadunidense, isso implica analisar, também, *a indústria cinematográfica como parte integrante da estrutura fílmica*²⁰. No caso americano, os rumos da indústria interferem diretamente nos filmes e em suas formas de produção. Como se verá, as mudanças que vinham ocorrendo na indústria fílmica hollywoodiana desde o final dos anos 1970 podem ser percebidas em *O Exército Inútil*, interferindo tanto nas questões de ordem econômica e de produção, como também nas questões estéticas.

explicitamente no seu início, em termos de constituição de uma nova ciência. Em *Société du XX^e siècle et histoire cinématographique*, artigo de 1968, Ferro afirma que a 'socio-história cinematográfica', então nascente, constitui uma nova área das ciências humanas e que, como estas, 'se desenvolverá ao nível da pesquisa, da criação, do ensino'. MORETTIN, op. cit., p. 45.

Nesse sentido, a obra de Ferro permite outras reflexões que aqui não foram abordadas por destoarem do objetivo do nosso texto que é introduzir o debate sobre a reflexão entre História e Cinema atualmente.

¹⁹ SHORT, Kenneth R. M. (Org.). **Feature films as History**. Tennessee: University of Tennessee Press, 1981. p. 16. Short foi diretor da Escola de Comunicação da Universidade de Houston, onde lecionava a disciplina de História. Suas pesquisas entendem a relação entre Cinema e História a partir da *especificidade do filme Hollywoodiano*. Parte dessa reflexão é encontrada na coletânea *Features films as History*. No ensaio de introdução, Short considera que o impacto da comunicação de massas, ocorrido primeiramente na Europa e na América do Norte e, mais tarde, no restante do mundo, é o fato mais significativo do século XX.

²⁰ "Certainly Hollywood and the other movie production centres had something in common with Detroit, but, whereas its assembly lines simply produced black Model T Fords, Hollywood produced similary packaged formula feature films bedeviled by mountains of misinformation generated by studio publicity agents". Ibid., p. 18.

A partir dessa constatação, o autor comenta as dificuldades que os historiadores encontram para estudar os filmes hollywoodianos devido às restrições impostas pelos grandes estúdios cinematográficos, a respeito das informações de produção. Tais documentos tornam-se acessíveis somente quando doados a universidades ou instituições de pesquisa²¹. Entre outros problemas, Short aponta a questão da censura aos filmes, presente nas versões comerciais editadas pelos estúdios e em desacordo com aquela pensada e realizada pelos diretores.²² Destaca, ainda, que os roteiros de filmagem são um importante documento, mas que não revelam toda a realidade dos sets de filmagens e, por vezes, não são coerentes com a edição final dos filmes.²³

É nesse sentido que Short afirma que o principal documento de investigação histórica na relação História e Cinema continua sendo o próprio filme, pois, qualquer pessoa sabe o que é um filme, “é o produto final que representa a realização de um esforço criativo”²⁴. Por isso é importante que sejam analisados outros materiais produzidos pela indústria fílmica como cartazes de divulgação, entrevistas e críticas cinematográficas, atingindo, assim, as outras áreas “criativas” relacionadas à indústria fílmica.

O autor conclui o ensaio, sugerindo aos historiadores que analisem os filmes ficcionais de longas metragens como produtos, dessa forma, envolvidos por interesses políticos, sociais e econômicos, pois, apesar de baseados em roteiros ficcionais, os mesmos refletem realidades históricas também *desejáveis* por parte da indústria.²⁵

²¹ Os documentos sobre a carreira de Robert Altman foram doados por sua família para a Universidade de Michigan em 2007, um ano após seu falecimento. A Universidade divulgou nota informando que estava organizando e catalogando os documentos e que os mesmos estariam disponíveis ao público depois de 2009. Apesar de nosso contato, até o momento de conclusão da pesquisa, não recebemos nenhum retorno da Universidade sobre a disposição do acervo.

²² Sobre essa questão das edições realizadas com interesse meramente comercial e, na maior parte das vezes, em desacordo, quando não sob o total desconhecimento por parte dos diretores, há dois filmes do cineasta espanhol Carlos Benpar, a saber: *Cineastas contra magnats* (2005) e *Cineastas en Acción* (2005). Ambos foram exibidos na Mostra de Cinema Espanhol Histórico e Contemporâneo realizado na Cinemateca Brasileira, em São Paulo, em maio de 2007. Neles, diretores como Woody Allen, Bernardo Betolucci, Jean-Luc Godard, entre outros, mostram os absurdos realizados pela indústria, em filmes tanto de sua autoria quanto de outros colegas, com o objetivo de editar os originais para exibição em televisão ou na venda dos títulos sob outros suportes como VHS e DVD.

²³ Como não tivemos acesso ao roteiro do filme, utilizamos o texto dramático original, escrito por David Rabe, como base de análise.

²⁴ SHORT, op. cit., p. 29.

²⁵ Portanto, além do domínio da linguagem cinematográfica e dos códigos internos do filme, cabe ressaltar que, atualmente, os historiadores têm recorrido a outras fontes como as críticas especializadas e materiais referentes a produção, distribuição e exibição dos filmes em estudo. Sobre a abordagem da crítica cinematográfica, ver a introdução do livro de Alcides Freire Ramos.

Robert Rosenstone defende a ideia de que os filmes históricos, em especial, os de caráter dramático, além de serem representações *legítimas* do passado, acabam por afetar “a forma como *vemos* o passado”.²⁶ Isso se dá porque tais filmes, além de carregarem uma narrativa sobre um evento do passado, permitem ao espectador experimentar algumas “sensações” sobre um determinado fato histórico. Nesse contexto, o autor assevera que:

Concentrando-se em pessoas documentadas ou criando personagens ficticiais que são colocados no meio de um importante acontecimento ou movimento (a maioria dos filmes contém tanto personagens reais quanto inventados), o pensamento histórico envolvido nos dramas comerciais é, em grande parte, o mesmo: indivíduos (um, dois ou um pequeno grupo) estão no centro do processo histórico. Através de seus olhos e vidas, aventuras e amores, vemos greves, invasões, revoluções, ditaduras, conflitos étnicos, experiências científicas, batalhas jurídicas, movimentos políticos, genocídios. Mas fazemos mais do que apenas ver: também sentimos. Usando imagem, música e efeitos sonoros, além de diálogos falados (e berrados, sussurrados, cantarolados e cochichados), o filme dramático mira diretamente nas emoções.²⁷

Ao defender que os filmes criam um “universo histórico” que também se dá no campo emotivo, Rosenstone acredita que os mesmos marcam os espectadores não somente por seu conteúdo histórico, mas também pelas condições emotivas criadas a partir dos efeitos de montagem/trucagem e efeitos sonoros (trilha musical e sons ambientes). Dessa forma, o filme acaba por criar uma *imagem* sobre o passado mais sensível (do campo dos sentidos) que o texto histórico. Essa experiência não pode ser desprezada pelo historiador, apesar de o autor não especificar *como* tal experiência pode ser acessada no trabalho de pesquisa. Dada essa premissa, Rosenstone defende que os diretores de cinema deveriam receber também o status de construtores de discurso histórico, tal qual os historiadores.²⁸

O texto de Marcos Napolitano intitulado “A histórica depois do papel” aponta alguns critérios metodológicos que os historiadores dedicados ao estudo de fontes audiovisuais devem considerar. Em especial, aos trabalhos que têm por base o

²⁶ ROSENSTONE, op. cit., 2010, p. 18.

²⁷ Ibid., p. 33.

²⁸ Rosenstone acerta ao defender a preocupação do historiador com os aspectos sensoriais do filme, porém, a ausência de um instrumental analítico capaz de captar ou descrever tais experiências, acaba tornando excessiva a defesa do trabalho do diretor de cinema como historiador, tal qual aquele realizado pelo historiador de ofício, uma vez que parece se confundir a narrativa histórica fílmica com o trabalho historiográfico.

cinema como fonte, Napolitano ressalta as seguintes problemáticas: o cinema *na* História; a História *no* cinema e a História *do* cinema.

Cada uma das três abordagens implica uma delimitação específica: o cinema *na* História é o cinema visto como fonte primária para a investigação historiográfica; a história *no* cinema é o cinema abordado como produtor de “discurso histórico” e como “intérprete do passado”; e, finalmente, a História *do* cinema enfatiza os estudos dos “avanços técnicos”, da linguagem cinematográfica e condições sociais de produção e recepção de filmes.²⁹

Em nossa pesquisa, enfatizamos dois desses aspectos: o cinema *na* história e a história *do* cinema. Privilegiamos, em um primeiro momento, os fatos abordados no filme e que estão dialogando com o momento histórico dos Estados Unidos no início dos anos 1980. Ou seja, o filme é tomado nesse sentido, assim como nos sugere Sorlin, como um retorno ao passado que está diretamente relacionado com *as lutas políticas do presente*. No que se refere ao segundo, situamos o filme como um produto da indústria cinematográfica nos anos 1980 e suas implicações, tanto do ponto de vista das questões referentes às mudanças na indústria nesse período como também na trajetória do diretor Robert Altman na época de realização de *O Exército Inútil*.

Com base nas questões levantadas, tomamos o filme *O Exército Inútil* de Robert Altman como objeto privilegiado de nossa investigação. Nosso objetivo é, a partir da análise fílmica, elencar os aspectos políticos e sociais presentes no filme e perceber qual a ressonância com as questões políticas da sociedade americana na época, ou seja, no início dos anos 1980.³⁰

Conforme nos remete as análises de Short, isso demanda, também, considerarmos os elementos referentes à indústria fílmica hollywoodiana e suas estratégias. Nesse sentido, o estudo do contexto histórico e das condições de produção do filme revelou outra demanda: as mudanças políticas que se passavam em Hollywood, cujos reflexos poderiam ser percebidos em *O Exército Inútil*.

Dessa forma, desenhou-se um quadro, no qual as questões sociais não se limitaram àquelas que apareciam na tela (ou seja, do ponto de vista do “conteúdo”

²⁹ NAPOLITANO, op. cit., p. 236-237.

³⁰ Douglas Kellner analisa que “ler politicamente a cultura da mídia significa situá-la em sua conjuntura histórica e analisar o modo como seus gêneros, a posição dos observadores, suas imagens dominantes, seus discursos e seus elementos estéticos-formais incorporam certas posições políticas e ideológicas e produzem efeitos políticos”. KELLNER, Douglas. **A cultura da mídia**. Estudos culturais: identidade e política entre o moderno e o pós-moderno. Bauru: EDUSC, 2001. p. 76.

do filme), mas também àquelas referentes à constituição do próprio filme como produto de uma indústria. Desse modo, o filme se tornou uma importante fonte de discussão da relação entre cinema e política.

Portanto, partindo do estudo de *O Exército Inútil*, estabeleceram-se três eixos de análise: a questão dos homossexuais e dos negros na sociedade americana no início dos anos 1980 e as mudanças políticas e econômicas pelas quais Hollywood passava na época.³¹

O ponto nodal dessas relações é, evidentemente, o próprio filme. Partindo da análise fílmica, seguimos o caminho sugerido pelo professor Alcides Freire Ramos sobre a incorporação das críticas cinematográficas como material de discussão das questões suscitadas entre os especialistas, na época da exibição.

[...] o crítico, inegavelmente, assume um papel importante na formação da opinião, já que tem a possibilidade de contribuir para a cristalização de determinadas formas artísticas ou, por outro lado, pode propiciar uma possível transformação no gosto do público”.³²

Nesse contexto, a crítica está sendo entendida como um documento que nos permite acessar as questões mais relevantes que o filme propiciou em sua época. Privilegiamos textos e resenhas fílmicas publicados em revistas especializadas e jornais de grande circulação disponibilizados no Brasil³³. A variedade dos textos demonstra que o filme teve uma distribuição dirigida, notadamente em Festivais de Cinema e no circuito dos filmes chamados “de arte”.

³¹ Como os principais conflitos ocorridos na história de *O Exército Inútil* giram em torno da homossexualidade de Richie (e, possivelmente, de Billy), e das divergências entre Carlyle e os demais membros do grupo, optamos por focar nossas reflexões sobre os temas da homossexualidade e dos conflitos étnicos, em especial da comunidade negra, nos Estados Unidos dos anos 1980. Da perspectiva das condições de produção do filme, optamos por analisar a relação entre o diretor Robert Altman e a indústria Hollywoodiana, visto que aí reside um importante debate sobre as mudanças políticas que vinham ocorrendo na época.

³² RAMOS, A. F., op. cit., p. 49-50.

³³ Foram encontradas referências sobre *O Exército Inútil* nas seguintes revistas cinematográficas: *Cahiers du Cinéma*, *Positif* e *Jeune Cinéma*, na França; *Cinema Nuovo* e *Cineforum*, na Itália; *Monthly Bulletin*, na Inglaterra; e *Film Comment*, nos Estados Unidos. As resenhas foram publicadas nos jornais *The New York Times*, nos Estados Unidos; *Folha de S. Paulo* e *Folha da Manhã*, no Brasil. Tivemos acesso, ainda, a dois textos isolados, escritos por Gerard Pleki, em livro de sua autoria sobre Robert Altman e do historiador brasileiro Luiz Nazário, em material produzido para a Secretaria de Educação do Estado de São Paulo. John K. McAskill, da Universidade de La Salle, Estados Unidos, realizou um amplo levantamento das citações que o filme recebeu em vários veículos e obras de referência cinematográficas. Em resposta ao nosso contato, o pesquisador afirmou não disponibilizar os dados para envio, pois faziam parte de uma pesquisa na Universidade e sua indicação resumiu-se a sugestão de sítios eletrônicos de busca geral na internet, os mesmos que utilizamos para levantamento do material utilizado neste trabalho.

Nesse sentido, o diretor atingiu o objetivo de divulgação e citação do filme, a partir da leitura de profissionais afeitos ao universo cinematográfico.³⁴

A questão que nos interessava na leitura desses materiais era obter dados sobre *como o filme foi recebido pela crítica e quais os aspectos destacados no material*.

Os críticos sugeriram diferentes interpretações sobre a história narrada em *O Exército Inútil*. Por vezes, os autores pautaram suas análises em questões técnicas e de *decoupage*, em outras, articularam uma leitura das questões políticas implícitas no filme. Estabelecer os pontos de amarração entre as mudanças percebidas na sociedade e as questões sociais abordadas no filme, nos sugeriu um percurso investigativo que *partia do filme para a sociedade*.

Ao diagnosticar as condições de produção do filme (condições a que o diretor Robert Altman estava submetido dentro da indústria) e o conteúdo do filme (o discurso antibélico, a questão homossexual e a questão racial) permitiram-nos perceber mudanças na sociedade americana da época. Dessa forma, o filme é entendido como uma *representação* da própria sociedade que o produz, a mesma sobre a qual ele narra uma história.

A escolha do filme *O Exército Inútil*, de Robert Altman, como objeto de análise em nossa pesquisa seguiu dois princípios: a relevância do tema para a cinematografia da época (filmes sobre a Guerra do Vietnã produzidos nos anos 1980) e a relevância do diretor para a cinematografia americana (Robert Altman foi considerado por parte da crítica como um diretor “*outsider*” e responsável por uma produção de filmes que problematizavam aspectos da vida americana).

Sobre a questão da representação, cabe referenciar que estamos pensando o conceito, a partir dos estudos de Michel Foucault, em especial, aqueles abordados em sua análise sobre o quadro “Las Meninas”, de Velásquez.

Foucault analisa esse quadro discutindo o papel da representação *da* e *na* imagem. A partir dos próprios elementos presentes na pintura, o autor constrói uma reflexão na qual a imagem passa por uma verdadeira “*decoupage*” da tela. Nesse processo, o autor percebe que o quadro pode ser entendido como um *jogo de representações*, em que, seguindo suas pistas e utilizando-se dos conhecimentos da perspectiva, pode-se ler o quadro além de sua materialidade. Nesse aspecto, o

³⁴ *O Exército Inútil* foi exibido, em 1983, nas mostras oficiais do Festival de Cinema de Nova York e do Festival de Cinema de Veneza. O filme também foi exibido no Festival de Cinema de Cannes, porém, desta vez, não compunha o grupo dos filmes oficiais.

espectador se vê diante de um enigma: entender e decifrar os códigos presentes na obra. Foucault salienta:

Mas, se não houvesse na representação o obscuro poder de tornar novamente presente uma impressão passada, nenhuma jamais apareceria como semelhante a uma precedente ou dessemelhante dela. Esse poder de lembrar implica ao menos a possibilidade de fazer aparecer como quase semelhantes (como vizinhas e contemporâneas, como existindo quase da mesma forma) duas impressões, das quais, porém, uma está presente enquanto a outra, desde muito talvez deixou de existir.³⁵

Portanto, a representação reside no estabelecimento das relações internas à obra, que permitem processos de identificação e presentificam uma impressão passada.

Stephen Prince argumenta que, no início dos anos 1980, ocorreu um “proeminente ciclo de filmes sobre a Guerra Fria”³⁶. Tais filmes privilegiavam como espaço diegético o conflito armado entre os Estados Unidos e o Vietnã do Norte.

A Guerra do Vietnã foi retratada pela cinematografia desde a época do conflito, ou seja, entre o final dos anos 1960 e início dos 1970³⁷. A maior parte dessa cinematografia tinha como tom a crítica à ação dos Estados Unidos no sudeste asiático e a representação dos custos sociais e humanos que a guerra trazia.

Porém, no início dos anos 1980, a despeito da permanência do tema, o que se viu foi uma mudança na narrativa do conflito. Nesse contexto, Samuel Rossi explica que “enquanto muitos dos filmes realizados nos anos 1970 ofereciam um

³⁵ FOUCAULT, Michel. Las Meninas. In: _____. **As palavras e as coisas**. São Paulo: Martins Fontes, 2002. p. 3-21. Nesse sentido, quando afirmamos que o filme *representa a sociedade que o produziu*, queremos dizer que ele exige do espectador o estabelecimento de relações entre o que se vê (na tela) e o que se vive. Atende, assim, ao nosso ensejo de perceber as questões abordadas em *O Exército Inútil*, também como uma reflexão sobre o momento presente de sua realização na qual, via representação, são requisitados e referenciados. Nessa esteira de reflexões, Douglas Kellner também destaca a relação entre o filme e a representação dos elementos sociais: “Numa cultura da imagem dos meios de comunicação de massa, são as representações que ajudam a constituir a visão de mundo do indivíduo, o senso de identidade e sexo, consumando os estilos e modos de vida, bem como pensamentos e ações sociopolíticas.” KELLNER, op. cit., p. 82.

³⁶ PRINCE, Stephen. **A new pot of gold: Hollywood under the eletronic rainbow, 1980-1989**. Los Angeles: University of California Press, 2002. p. 316.

³⁷ Alguns filmes de grande bilheteria nos Estados Unidos e que retratavam de forma crítica a ação do país no Vietnã são: *Corações e Mentres (Hearts and Minds, 1974)*, documentário premiado de Peter Davis; os ficcionais *Taxi Driver (1976)* de Martin Scorsese; *Apocalypse Now (1979)* de Francis Ford Coppola, que tiveram repercussão internacional.

tom cínico e trágico, os anos 1980 viram uma mudança em direção ao maior prazer do público com o modelo de “herói-que-salva-o-dia”.³⁸

Essa nova abordagem sobre o soldado como herói, divergia daquela do veterano desequilibrado e que encontrava dificuldades em se reinserir na sociedade. O soldado americano que lutava no Vietnã nos filmes dos anos 1980 não desistiu da guerra. Suas mudanças, além da questão física (destaque para a força e o embrutecimento), divergiam também nos aspectos psíquicos: enfatiza-se a valentia do soldado que, por vezes, sozinho, resgatava pelotões desaparecidos, lutava contra milícias vietnamitas e, ainda, vencia a batalha *na qual se encontrava inserido no contexto do filme*. Ou seja, o soldado americano dos anos 1980 é alçado à figura do Herói, pois não aceitou a perda da guerra e, por isso mesmo, ainda se encontra em batalha no Vietnã.³⁹

A personagem Rambo, interpretada pelo ator Sylvester Stallone, acabou por se tornar ícone desse modelo de soldado e seus filmes foram vistos como representantes privilegiados dessa nova abordagem política da questão do Vietnã em Hollywood, no início dos anos 1980⁴⁰. Esse grupo de filmes tinha como principal característica as cenas de ação e de combate, em detrimento do questionamento da ação dos Estados Unidos no conflito.

Em *O Exército Inútil*, ao contrário dos filmes de resgate do Vietnã vinculados à imagem do novo herói, o que se vê é um grupo de jovens soldados e sargentos em que o desequilíbrio foi desviado da questão pessoal para a situação do

³⁸ ROSSI, Samuel. **Reagan, Rambo and the red dawn**. The impacts of Reagan's presidency on Hollywood of the 1980s. 2007. 112p. Dissertação (Mestrado em Artes e Ciências) - Universidade de Ohio, Columbus, 2007. p.12. A questão sobre as mudanças na representação do soldado americano será alvo de nossas reflexões, de forma mais detalhada, no capítulo 4.

³⁹ Douglas Kellner desenvolve a ideia de que a derrota do Vietnã atingiu “o moral” do homem americano e, nos anos 1980, a caracterização dos soldados como verdadeiras “máquinas de guerra”, em oposição ao perfil desequilibrado frisado pela cinematografia do final dos anos 1970, tem como consequências a reafirmação da força do exército americano. Ver: KELLNER, op. cit., p. 87-90.

⁴⁰ O filme *Rambo: programado para matar* (1982), primeiro da série e cujo título original é *First Blood*, marca o ponto de virada na forma como o veterano do Vietnã era retratado. Permanecendo algumas características dos filmes dos anos 1970, Rambo também é um homem perturbado pela guerra, mas que sofre preconceitos em seu retorno, sendo perseguido e torturado por um policial americano. A imagem do “novo guerreiro” é mais presente em *Rambo II: A missão* (*Rambo II*, 1983), no qual o ex-combatente é enviado novamente para o Vietnã.

Como afirma Kellner, “O filme *Rambo* sintetiza dois ciclos: o do ‘retorno ao Vietnã’ e outro, que mostra um retorno no qual os veteranos deixam de ser desajustados magoados e confusos para se transformarem em superguerreiros [...]. Todas essas tentativas cinematográficas de superar a ‘síndrome do Vietnã’ apresentam os Estados Unidos e o guerreiro-herói americano vitorioso daquela vez, mostrando, portanto, um sintoma de incapacidade de aceitar a derrota”. KELLNER, op. cit., p. 88.

aquartelamento no exército. Em outras palavras, o filme desloca a crítica dos indivíduos para a condição da guerra, o que permite uma leitura fílmica diferenciada.

Outra questão que pautou nossa pesquisa refere-se a relevância da cinematografia de Robert Altman. Pode-se dizer que sua carreira teve melhor desempenho ao longo dos anos 1970 quando, a partir de *MASH* (1970) o diretor passou a figurar entre os nomes mais importantes entre os diretores de Hollywood. Ao longo dos anos 1970, sua carreira foi marcada pelo reconhecimento da crítica (e também da indústria) em alguns de seus filmes como *Nashville* (1975), em que narra de forma ironia questões ligadas a sociedade americana, a partir da indústria musical *country*, gênero muito popular nos Estados Unidos.

No início dos anos 1980, Robert Altman estava em “crise”. Como abordaremos, uma série de fatores que incluem diferenças entre o diretor e os executivos de Hollywood e problemas de orçamento e arrecadação em bilheterias, levaram-no a um momento classificado pela crítica como “exílio” de Hollywood. Esse período corresponde, portanto, a um momento específico do trabalho do diretor, que nos levou a investigar como se davam as relações dentro da indústria fílmica na época.

Partimos da hipótese de que a análise fílmica de *O Exército Inútil* permite uma leitura crítica de sua época, quando políticas conservadoras atingiram, sobretudo, as conquistas sociais que as comunidades negras e homossexuais haviam desenvolvido na década anterior. Dessa forma, procuramos identificar, no filme, pontos de diálogo, tensão e conflito com as políticas implementadas no início do governo de Ronald Reagan, por meio da análise tanto da representação das personagens e as situações por elas vividas, como também, dos processos de produção fílmica (filmagem, divulgação e opções estéticas), articulando-os com a crítica especializada (revistas e jornais dedicados à crítica cinematográfica) e a bibliografia sobre o período, para estabelecer a relação entre cinema e política nos Estados Unidos no início dos anos 1980.

1 O EXÉRCITO INÚTIL DE ROBERT ALTMAN

Robert Bernard Altman nasceu em Kansas City, Missouri, cidade considerada um dos berços do blues e do jazz americanos. Ali cresceu recebendo uma formação tida como conservadora para os padrões liberais de educação: estudou em colégios católicos e era neto de imigrantes alemães, o que lhe garantiu uma vida confortável do ponto de vista financeiro. Em 1944, com 19 anos de idade, foi enviado para Moratai, na Indonésia, como copiloto de aviões bombardeiros, por conta de operações militares durante a Segunda Guerra Mundial.

Robert Altman ganhou destaque no meio cinematográfico americano pelo trabalho de direção em *M*A*S*H*, seu primeiro filme de grande bilheteria, lançado em 1970 nos Estados Unidos, pela Fox Films⁴¹. Trata-se de uma comédia ambientada em um acampamento médico militar (Mobile Army Surgical Hospital, daí a sigla que origina o título) em plena Coreia do Norte, durante o conflito que envolveu esse país e os Estados Unidos nos anos de 1950.

Helene Keyssar comenta que os espectadores americanos, na época, não perceberam a qual conflito bélico o filme fazia referência e acabaram por comparar as imagens no écran com aquelas vistas na televisão sobre a guerra contra o Vietnã do Norte (1965-1975). Com isso, apesar de ambientado na época da Guerra da Coreia, *MASH* foi recebido como uma sátira sobre o envolvimento dos Estados Unidos no Vietnã.⁴²

David Rabe, dramaturgo, nasceu na pequena cidade de Dubuque, no Estado de Iowa, região central dos Estados Unidos, em 10 de março de 1940. Filho de família de classe média, recebeu uma educação católica, estudando em escolas confessionais. Graduiu-se em Teatro no Instituto Liberal de Artes e Ciências da Universidade Villanova, na Filadélfia. Em 1965, Rabe serviu ao exército dos Estados Unidos e, em 1966, foi enviado para o Vietnã, para trabalhar no 68º Grupo Médico em um hospital de campanha.

⁴¹ *M*A*S*H*. Direção: Robert Altman. Produção: Ingo Preminger. Roteiro: Ring Lardner Jr., baseado em livro de Richard Hooker. Música: Mike Altman e Johnny Mandel. Fotografia: Harold E. Stine. Edição: Danford B. Greene. Los Angeles: 20th Century Fox / Aspen Productions / Ingo Preminger Productions, 1970. 1 DVD (120 min). color.

⁴² KEYSSAR, Helene. **Robert Altman's America**. New York: Oxford University Press, 1991. p. 54-55.

David Rabe foi reconhecido pela crítica teatral americana por seus textos a respeito da Guerra do Vietnã. Entre eles, o de maior destaque é *Streamers*⁴³ cuja primeira montagem ocorreu em abril de 1976. A obra recebeu três indicações e venceu o prêmio de melhor peça de teatro, do *New York Drama Critics Circle*.

Apesar de ambos terem tido formação católica, experiências nas Forças Armadas Americanas, e as obras que lhes ascendeu o reconhecimento em seus meios artísticos se relacionar, de alguma forma, com o conflito no Vietnã, o fator que motivou a aproximação do dramaturgo e do cineasta foi o interesse em levar para as telas de cinema a história contada em *Streamers*.

O projeto foi protelado até que, em 1983, o próprio diretor investiu meio milhão de dólares na produção, cujo total foi de dois milhões: “uma bagatela”, segundo Serge Toubiana dos *Cahiers du Cinéma*⁴⁴. Em 9 de outubro de 1983, *Streamers* estreava nos Estados Unidos, no XXI Festival de Filmes de Nova York. No Brasil, o filme foi exibido em 1984, sob o título *O Exército Inútil*.⁴⁵

A partir da análise do filme, procuraremos destacar nesse capítulo, elementos dos processos de produção e recepção, tomando por base as críticas cinematográficas publicadas e outros materiais de divulgação sobre *O Exército Inútil*.

Na primeira parte, a reflexão se volta para o texto dramático escrito por David Rabe, na qual procuramos estabelecer as condições referentes à sua concepção e construção. Valendo-nos de entrevistas concedidas pelo dramaturgo, pudemos perceber que *Streamers* está diretamente relacionado a vivências do autor, quando serviu ao Exército dos Estados Unidos no Vietnã, no ano de 1966, bem como, à sua vida pessoal, nos anos 1970, que acabaram por influenciar as decisões sobre a finalização da trama.

Na segunda parte, tomamos por base as críticas cinematográficas publicadas sobre *O Exército Inútil* à época de sua exibição, e analisamos os temas em comum estabelecidos pelos críticos. Substancialmente, as questões referem-se à adaptação

⁴³ Os demais textos são: *The basic training of Pavlo Hummel*, *Sticks and Bones*, e *The Orphan*, escritos entre 1967 e 1969.

⁴⁴ TOUBIANA, Serge. Les monstrables. **Cahiers du Cinéma**, n. 352, p. 8-13, oct. 1983. p. 10. Realmente o orçamento pode ser considerado baixo em relação às outras produções cinematográficas da época. Apenas a título de comparação, o filme de maior bilheteria nos Estados Unidos no ano de 1983 foi *Star Wars: o retorno do Jedi* e seu orçamento foi estimado em 32 milhões de dólares. Cf. BERGAN, Ronald. **Guia ilustrativo de Cinema**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2007. p. 72.

⁴⁵ Como o texto dramático não foi traduzido para a língua portuguesa, utilizaremos o título original em inglês, quando nos referirmos à peça teatral; e o título em português, quando nos referirmos à adaptação cinematográfica realizada por Robert Altman.

cinematográfica do texto de Rabe, bem como às concepções estéticas adotadas por Robert Altman e ao trabalho dos atores.⁴⁶

João Mario Grilo destaca que, além dos filmes e das críticas, Hollywood produz um “manancial” de documentos que o pesquisador deve estar atento, tais como: “registros biográficos, discursos, entrevistas e documentos publicitários”⁴⁷. A análise de alguns desses materiais a que tivemos acesso nos possibilitou uma reflexão sobre a divulgação do filme *O Exército Inútil* à época de sua realização⁴⁸.

Interessa-nos, em particular, perceber como o filme *O Exército Inútil*, apesar de narrar uma história ambientada no contexto do envolvimento dos Estados Unidos contra o Vietnã, poderia, também, se relacionar com questões de seu tempo, nos Estados Unidos nos anos 1980.

1.1 *Streamers*: a peça de teatro que deu origem ao filme *O Exército Inútil*

Streamers conta a história de quatro jovens soldados e dois sargentos do exército americano que fazem parte da divisão *Airborne*, especialista em paraquedismo⁴⁹. Aquartelados na Virginia, Estados Unidos, o grupo aguardava ordens

⁴⁶ As observações sobre as personagens – em que a crítica destacou os temas pertinentes aos conflitos raciais envolvendo Carlyle e Roger e a homossexualidade de Riche, bem como o debate entre as mudanças no encaminhamento das produções cinematográficas que Hollywood priorizou no início daquela década – serão tratadas à parte, devido à relevância que o tema adquiriu ao longo da pesquisa. Esses temas constituem-se, respectivamente, nos três capítulos subsequentes do trabalho.

⁴⁷ Desconstruir a discursividade hollywoodiana depende também de reavaliar o “imenso manancial de documentos que Hollywood gerou e que abrangem, evidentemente, os filmes; mas também os registros biográficos, os discursos, as entrevistas, os memorandos, os documentos publicitários, etc., isto é, um *corpus* vastíssimo e diverso que, pela sua natureza extremamente irregular, implica, certamente, uma vigilância epistemológica activa, mas, também, uma grande humildade e flexibilidade metodológica”. GRILO, João Mário. **A ordem no cinema**: vozes e palavras de ordem no estabelecimento do cinema em Hollywood. Lisboa: Relógio D'Água, 1997. p. 22.

⁴⁸ Em nossa pesquisa, tivemos acesso a outros materiais a respeito de *O Exército Inútil* e da carreira de Robert Altman, como o cartaz de divulgação do filme, a versão em fita de videocassete (VHS) comercializada nos Estados Unidos a partir de 1984, o guia de mostra cinematográfica sobre Robert Altman, as entrevistas e as biografias do diretor. As perguntas que nos orientaram foram: “O material de divulgação do filme favorecia a interpretação de questões sociais presentes na sociedade americana na época?” E, “Quais as razões que levaram Robert Altman a privilegiar a veiculação do filme em Festivais de Cinema, dentro e fora dos Estados Unidos?”

⁴⁹ Essa divisão é uma das mais tradicionais do Exército Americano. Teve sua criação durante a II Guerra Mundial e, atualmente, é uma das principais tropas operantes no Afeganistão. Durante a Guerra do Vietnã (1965-1975) os “*airbornes*”, como são conhecidos, foram importantes para a ação americana naquele conflito, haja vista que parte da estratégia para a guerra eram os ataques

para ser enviado ao Vietnã, durante os anos da administração do presidente Lyndon B. Johnson, ou seja, entre 1965 e 1969, sem especificar exatamente a data.⁵⁰

Entre os soldados estão: Billy, um jovem de Wisconsin, Estado conhecido como reduto dos valores tradicionais americanos; Richie, que vivia em Manhattan e procede de uma rica família; e Roger, soldado negro que divide a caserna com os outros dois personagens, e tem como principal característica a aceitação às regras do exército e a tentativa de manutenção da ordem e da limpeza no local onde vivem. Todos fazem parte de uma divisão especial e, por isso, não têm as mesmas funções que os demais soldados. São denominados “N.D.”, ou seja, *No Dutys*, sem obrigações.

Carlyle é outro soldado negro e, diferentemente de Roger, está em conflito com as normas do exército. Por ser membro da Companhia “P”, vive em outro barracão e tem várias obrigações dentro do quartel. Ele é a quarta personagem da história e sua entrada no espaço dos demais, acabou por desestabilizar e expor fragilidades do grupo.

A tensão da narrativa aumenta à medida que Richie, que é homossexual, deseja seduzir Billy. Carlyle acredita que entre os privilégios que os três colegas desfrutam, estaria a possibilidade de relacionarem-se sexualmente com Richie. Graças ao conflito entre Carlyle e Billy, causado pelas provocações de Richie, os conflitos atingem o clímax quando esse último e Rooney, sargento do grupo, são assassinados por Carlyle.

A inspiração para David Rabe escrever *Streamers* partiu de suas próprias experiências no Exército Americano, em suas operações no Vietnã, no ano de 1966. Diz o dramaturgo:

Eu estava [*servindo no Vietnã*] em uma unidade médica hospitalar, não na infantaria. E eu estive lá em uma fase muito inicial [*da ação militar americana*] quando a estrutura de guerra estava começando a ser construída. Apesar de ter tido um envolvimento marginal com a dolorosa realidade [*da guerra*], eu voltei muito desgastado.⁵¹

Apesar de não ter vivido os horrores da guerra diretamente como um soldado, a experiência marcou a vida de David Rabe, como se pode perceber em seu

aéreos. Cf. GIBSON, James. **The perfect war**. Technowar in Vietnam. New York: Atlantic Monthly Press, 2000. p. 357ss.

⁵⁰ A referência temporal é dada pelo diálogo entre Roger e Billy, quando o primeiro comenta: “É amigo, você sabe, que anda dizendo que L.B.J. é o Hitler e não o velho Ho Chi Min.” Tradução livre de “*There is folks, you know, Who are sayin’ L.B.J. is the Hitler, and not the old Ho Chi Min*”. RABE, David. **The Vietnam Plays: Streamers and The Orphan**. New York: Grove Press, 1993. v. 2. p. 25.

⁵¹ WALLENBERG, Christopher. After 30 years, a playwright’s return to Vietnam. **The Boston Globe**, 11 nov. 2007. Disponível em: <www.boston.com>. Acesso em: 23 jan. 2008.

comentário sobre seu retorno: *estava desgastado*. De volta aos Estados Unidos, ele escreveu quatro textos para teatro sobre a Guerra do Vietnam, e *Streamers*, curiosamente, foi o primeiro a ser iniciado e o último a ser concluído.

Os três primeiros textos finalizados compunham uma trilogia sobre o Vietnam, mas quando concluiu *Streamers*, *The Orphan*, que fora mal recebido pela crítica, foi excluído da tríade e substituído pelo novo título. Porém, para o autor, trata-se de quatro textos que foram agrupados em dois volumes que receberam o título de *The Vietnam Plays (Peças sobre o Vietnam)*.

É o próprio Rabe quem adverte:

Três desses textos foram referidos como uma “Trilogia sobre o Vietnam”. Mas isso nunca existiu em minha mente. Isso se deve a uma época que eu falava sobre *Pavlo*, *Sitcks and Bones* e *The Orphan* como trilogia, porque naquele momento eu via os três textos relacionados sobre um mesmo assunto. Isso foi até o momento em que *Streamers* estava escrito sob um único ato e eu me sentia inseguro sobre a maturidade do texto para se tornar uma peça.⁵²

Segundo o autor, cada um dos textos aborda parte de suas experiências pessoais e seu esforço em compreender o conflito no Vietnã. Rabe relata que, quando voltou da guerra, não entendia como as pessoas em seu país estavam indiferentes diante do avanço das ações de guerra dos Estados Unidos. Isso o levou a se concentrar e a procurar relatar suas experiências, de onde nasceram seus textos dramatúrgicos.⁵³

Em *Streamers* as ações ocorrem dentro do espaço confinado de uma caserna, em uma unidade de treinamento nos Estados Unidos. O autor comenta que, nesse trabalho, há um maior *realismo*, pelo fato de o mesmo não ter vivido situações no fronte de batalha e, por isso, não existem cenas de conflitos bélicos em seu texto. Ou seja, o *realismo* a que Rabe se refere aqui, é o de sua própria experiência.

Rabe comenta, ainda, que o texto é o mais *suave* entre os demais, o que não significa que seja o menos intenso ou trágico, mas revela uma importante

⁵² RABE, op. cit., p. 190.

⁵³ Ibid., p. 182. Em 2007, Rabe voltou ao Vietnã e, na ocasião, foi entrevistado pelo repórter Christopher Wallenberg, do jornal *The Boston Globe*, da cidade de mesmo nome. Entre as questões, o repórter explorou as diferenças entre os quatro textos, ao que o autor esclareceu que, para ele, *Streamers* é o mais *realista* e, ao mesmo tempo, o mais *sereno* de todos.

característica estrutural narrativa: a pressão da guerra se evidencia na convivência no ambiente do Exército naquele momento.⁵⁴

O crítico de cinema britânico Eric Braun, ao comentar a adaptação cinematográfica de *Streamers* realizada por Robert Altman, salienta que “a mensagem do filme [e, portanto, do texto que lhe deu origem] é o incômodo que a incompatibilidade da convivência de algumas pessoas pode causar, quando confinadas nos quartéis, e só pode conduzir ao desastre”⁵⁵. Portanto, o horror da guerra se revela na dificuldade de convivência de pessoas de diferentes condições em um ambiente de intensa pressão, e a relação “vida e morte” não se limita ao campo de batalha.

David Rabe começou a escrever *Streamers* em 1967, cujo título de trabalho era *Frankie*. Manteve-se por vários dias nessa tarefa, ininterruptamente, até construir um enredo consistente, que acabou por se tornar, na redação final, o primeiro ato da peça. Mesmo sem finalizar *Streamers*, Rabe começou a escrever os outros textos. Portanto, desde seu retorno da guerra, no prazo de dois anos, David Rabe escreveu três textos para teatro e esboçou outro, que se tornou seu objeto de trabalho até 1975, quando concluiu *Streamers*.

Nos anos 1970, mudou-se para a cidade de New Haven, em Connecticut, onde trabalhou como entrevistador para o jornal *New Haven Register*. Rabe conta que estava trabalhando em sua sala quando teve a ideia para o final de *Frankie*: a cena da morte de Billy. Outro elemento importante que o dramaturgo inseriu refere-se aos dois sargentos, Rooney e Cokes. Antes, eles apareciam em poucos momentos do texto, mas as personagens não tinham a força dos demais, o que levou o escritor a rever a participação dessas personagens na história. Nas palavras de David Rabe, “foram os sargentos e suas histórias que amplificaram o texto, introduzindo o ‘desfile’ de homens perdidos em um caminho ou outro, em uma guerra ou outra”.⁵⁶

⁵⁴ O texto de David Rabe dialoga, nesse sentido, com o texto escrito por Jean-Paul Sartre, *Entre quatro paredes* (*Huis Clos*), no qual quatro personagens (dois homens e duas mulheres) são obrigadas a conviver em uma sala fechada pela eternidade. No texto, descobre-se que as personagens estão mortas e no inferno, situação que Sartre traduz na famosa expressão de que “O inferno são os outros”. Ver: SARTRE, Jean-Paul. **Entre quatro paredes**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2009.

⁵⁵ Tradução livre de: “[...] the film’s message is the uncomfortable on that certain people’s incompatibility, when confined to closer quarters, can lead only to disaster”. BRAUN, Eric. Reviews. **Films**, London, v. 4, n. 4, p. 40, apr. 1984. p. 40

⁵⁶ RABE, op. cit., p. 182.

Pode-se interpretar a frase “um desfile de homens perdidos” como uma crítica a ação que os Estados Unidos estavam travando no Vietnã. O fato de as personagens dos sargentos apresentarem-se sempre embriagadas demonstra como a guerra atingia aos combatentes, para além das questões bélicas. Ou seja, um pelotão comandado por uma dupla de sargentos desequilibrada, tende a manifestar tal desequilíbrio também entre os soldados.

Gary Gestle comenta que um dos grandes problemas que afetava as Forças Armadas Americanas no Vietnã era o uso constante de drogas e álcool por parte dos combatentes.

Em 1972 uma investigação do Congresso revelava ainda outra dimensão do colapso na disciplina militar: a maioria dos soldados no Vietnã eram usuários de maconha e mais de um quarto usava drogas mais pesadas como heroína, nos últimos 12 meses.⁵⁷

Na adaptação cinematográfica Robert Altman insere, na sétima sequência (aos 29 minutos), uma cena na qual Roger e Richie preparam uma brincadeira com Billy, que comentava sobre o seu medo de cobras. Roger então convida Richie para “fumar um”, gíria utilizada para o cigarro de maconha, ao que Billy também se motiva a fazer. Para tanto, ele deveria pegar a droga no armário e, quando Billy abre a porta, tinham colocado uma cobra artificial pendurada dentro do armário. Billy se assusta e cai no chão, causando o riso dos dois colegas.

Nesse sentido, os sargentos embriagados referem-se também à indisciplina presente nas tropas americanas no Vietnã. Esse foi um dos fatores atribuídos pela mídia e pelo governo para o mau desempenho dos Estados Unidos nesse conflito. Porém, ao que parece, o uso de drogas, álcool e tabaco em excesso tinha outra função: aliviar a tensão constante que caracteriza o cotidiano nos quartéis.

Assim, *Streamers* é esse desfile de homens em conflito. Para Rooney e Cokes, a guerra pode ser vista como uma brincadeira e demonstram, com seu comportamento, como foram afetados psicologicamente pelos eventos em combate. As personagens dos jovens soldados expõem os conflitos étnicos entre brancos e

⁵⁷ Tradução livre de: “A 1972 congressional investigation reveled yet another dimension of the collapse in discipline: a majority of GIs in Vietnam were smoking marijuana and more than a quarter had used a hard narcotic, such as heroin, in the previous twelve months”. GERSTLE, Gary. **American crucible**. Race and nation in the twentieth century. Princeton: Princeton University Press, 2002. p. 321.

negros, fortemente acentuado, ainda nos anos 1970, e as diferenças de identidades sexuais, a partir das brincadeiras provocativas de Richie.

Ao utilizar o termo *guerras* (no plural), Rabe se refere tanto ao conflito bélico ocorrido no próprio Vietnã, como também, aos demais que estavam ocorrendo internamente no país. Mais uma vez, é nas palavras de Gerstle que encontramos as referências necessárias para compreender o momento histórico da escrita de *Streamers*. Desse modo, o autor relata:

Questionamentos sobre a guerra iniciaram-se primeiramente entre os grupos pacifistas que, em princípio, se opuseram ao engajamento militar do país. Mas os questionamentos tornaram-se mais extensos quando os veteranos desiludidos engrossaram o movimento pelos direitos civis. [...] Em 1965, o Student Nonviolent Coordinating Committee (SNCC) denunciou o envolvimento americano no Vietnã, declarando que representava outra instância do imperialismo estadunidense, onde os brancos americanos impunham-se sobre outras raças, nesse caso, os vietnamitas.⁵⁸

O momento histórico era, portanto, de questionamento da política externa americana, dentro do próprio país. Aqui, parece haver uma contradição entre a fala de Rabe quando de seu retorno do Vietnã, em acreditar que as pessoas estariam indiferentes ao que ocorria fora do país. Ao contrário, o que se viu depois de 1965, em especial no final da década, foi a explosão de uma série de movimentos sociais – dos quais abordaremos a questão homossexual e negra ao longo do trabalho – que passaram a se opor às ações governamentais.⁵⁹

David Rabe comenta que mesmo com as alterações realizadas no texto, tanto no que se refere à ampliação da ação dos sargentos quanto à inserção do assassinato de Billy, não estava satisfeito. O problema residia no título do texto, que não assegurava a metáfora que pretendia estabelecer entre os episódios vividos na

⁵⁸ GERSTLE, op. cit., p. 315. Tradução livre de: “*Questions about the war had arisen first among small groups of pacifists, who, on principle, opposed all military engagements. But the questions became far more politically threatening once it spread to angry, disillusioned veterans of the civil rights struggles. [...] Already in 1965, SNCC voiced its opposition to American involvement in Vietnam, declaring that it represented another instance of imperial, white America seeking to impose its will on a colored race, in this case the Vietnamese.*”

⁵⁹ Na obra *América Divided*, os historiadores americanos Maurice Isserman e Michael Kazin trabalham a ideia de que as mudanças vividas nos anos 1960 nos Estados Unidos e que ressoaram ao longo dos anos 1970, equivaleria a uma verdadeira “guerra civil”. Se por um lado a expressão pode parecer exagerada, pois não houve uma organização bélica interna, ela carrega a força das transformações que se iniciaram no período. Ver: ISSERMAN, M.; KAZIN, M. **America Divided**. The civil war of the 1960. New York: Oxford University Press, 2000.

caserna e a vida fora dela. “Ainda havia algo errado, desconexo, desde o título até o desfecho da história”⁶⁰, afirmou o dramaturgo.

Em 1974, a vida de David Rabe estava em conflito: seu casamento com a atriz Jill Clayburg estava insustentável e, sem ânimo para escrever, encontrava-se em meio a uma crise de depressão. Foi nesse conturbado contexto de sua vida pessoal que, mais uma vez, veio a inspiração para a conclusão do texto. Segundo seu relato, Rabe levantou-se “com esforço” e “sentou-se diante de sua máquina de escrever”, e ali permaneceu trabalhando ao longo de um dia inteiro. Ao final o título fora alterado para *Streamers* e a morte de Rooney, logo após o assassinato de Billy, criava a atmosfera de violência e irracionalidade que desejava.

A palavra *Streamers* criava a imagem metafórica desejada pelo autor. A tradução literal para o português é “serpentina”, mas a imagem se refere às tiras de papel usadas para enfeitar festas e bailes que são penduradas no teto dos salões. O movimento que essas “serpentinhas” fazem, girando no próprio eixo, é utilizado como a metáfora para o paraquedas quando o mesmo não se arma corretamente no ar, fechando-se e formando uma tira de pano que roda no próprio eixo em queda livre.⁶¹

A violência deflagrada ao final da peça com o assassinato de Billy e Rooney foi assim comentada pelo autor:

Violência, eu acredito, não é nunca conceitual ou formal, contendo limites ou propósitos ou determinados alvos. Em outras palavras, não é racional. Não é mecânica. A “peça escrita corretamente” reflete um mecanismo de universo newtoniano. O que eu estava [vivendo] era algo mais parecido com uma fissão nuclear, uma explosão de algo minúsculo e catastrófico, devastando sem direção.⁶²

Vale ressaltar esta fala do autor. Seu texto dramático refletia a experiência da *violência* que se manifesta de diferentes formas nos diversos contextos da vida pessoal e social. Antes de querer representar os Estados Unidos na Guerra do Vietnã, o texto pode ser considerado a expressão das dificuldades da convivência e da violência na própria vida do autor. Seja aquela vivida em 1966, no Vietnã, seja essa vivida no final de seu casamento, em 1975.

⁶⁰ RABE, op. cit., p. 182.

⁶¹ A legenda do filme é falha em vários momentos, o nome das personagens é grafado de modo errado e, em especial, a tradução de *Streamers* para charuto retira toda possibilidade de metáfora esperada com o uso da palavra. A canção *Beautiful Streamers*, cantada pelos sargentos, foi traduzido como “belo charuto”, sem sentido e desconexo.

⁶² RABE, op. cit., p. 184.

O texto final foi estruturado sob dois atos. O primeiro aborda os acontecimentos vividos ao longo de uma noite, desde a tentativa de suicídio de Martin até a entrada de Carlyle embriagado na caserna. O segundo ato se inicia com os acontecimentos ocorridos no dia seguinte, quando Roger, Billy e Carlyle vão para a cidade se divertir, encerrando-se com a trágica morte de Billy e Rooney.⁶³

Na adaptação cinematográfica, Robert Altman foi sutil ao marcar a passagem de um ato para o outro. Um dos poucos momentos em que a trilha sonora musical é percebida ocorre na passagem da cena onde Carlyle se encontra, embriagado e chorando no chão da caserna. Tem-se uma fusão de imagem entre o rosto de Carlyle e um rádio que reproduz uma música (que deixa de ser direta e torna-se *off*) marcando o início de outro dia aos 52 minutos do filme.⁶⁴

A letra da música tocada, fala de uma jovem que se lembra do encontro secreto que tivera na noite anterior com um rapaz. A estrofe reproduzida na cena do filme diz:

Eu me lembro de ontem, não parece que faz muito tempo, as coisas loucas que costumávamos fazer, eu continuo me lembrando. Todos os rapazes na sexta-feira à noite, nós tínhamos de ficar longe dos olhares. E, então, nós podíamos ter nosso encontro secreto. Eu me lembro do perigo, eu me lembro dos sinais, nós estávamos brilhando, pois estávamos prontas para os garotos.⁶⁵

Na continuação da letra da música, percebe-se que se trata de uma menina se lembrando dos encontros que tinha com seus namorados no sótão da casa, durante as noites de verão. Porém, a estrofe ouvida faz referência a loucuras realizadas em uma noite, garotos em um sótão, longe dos olhares dos outros. O perigo que estava implícito no ato dos encontros secretos e os sinais que ele poderia representar. Se pensarmos a história do filme, a cena em que incide a música é uma noite, com rapazes confinados em uma caserna, onde perigos também se anunciam e se revelam ao final do filme.

⁶³ O texto parte de uma estrutura dramática, onde a narrativa conduz para as mortes de duas personagens ao final. Não existe, nesse sentido, as oposições características do melodrama, entre bem e mal.

⁶⁴ O título da música é "Boys in the Attic" (Garotos no sótão), composta para o filme e, igualmente executada por Ellie Greenwich, conhecida produtora musical de Hollywood.

⁶⁵ Tradução livre de: "*I remember yesterday, It doesn't seem so far away. The crazy things we used to do. I can still remember, all the boys on Friday night, we had to keep 'em ought of sight. So we could have our secret rendezvous. I remember the danger, I remember the sign. We were flashing the lights'. Cause we were ready for the boys*". GREENWICH, Ellie. **Boys in the attic**. Letra e Execução. International Movie Database. Disponível em: <www.imdb.com>. Acesso em: 12 jun. 2007.

Concluído o texto no verão de 1975, a primeira montagem da peça aconteceu em janeiro de 1976, no Long Wharf Theatre, um importante espaço teatral em New Haven, sob a direção de Mike Nichols⁶⁶. Também sob a sua direção, a peça foi montada em Nova Iorque, em abril de 1976, exibida no complexo artístico Lincoln Center, durante o festival de teatro The New York Shakespeare Festival. O resultado veio em seguida: *Streamers* recebeu o prêmio de “Melhor Texto Inédito” pelo grupo de críticos do *Drama Desk Award Outstanding* e Mike Nichols recebeu o prêmio de “Melhor Diretor”. No ano seguinte, David Rabe foi indicado ao prêmio *Tony Award Broadway*, por seu trabalho com *Streamers*.⁶⁷

Como procuramos demonstrar, as condições de criação do texto dramático estiveram diretamente ligadas às questões pessoais que envolviam a vida do seu autor. Dessa forma, *Streamers* pode ser entendido como representação das questões políticas do país, por questionar a validade do envolvimento dos Estados Unidos no conflito. Mas, parece-nos que, além desse aspecto, o texto é expressão das situações que atingem outros campos da vida pessoal e social que Rabe vivenciara. Se assim considerarmos, o texto dialoga com as questões de seu tempo e de seu criador. Portanto, a Guerra do Vietnã torna-se uma metáfora, um espaço dramático que representa mais a violência cotidiana e menos o conflito bélico em si. E assim como David Rabe precisou de sete anos para levar *Streamers* aos palcos, Robert Altman precisou de outros sete para que *O Exército Inútil* chegasse às telas de cinema.

1.2 A Recepção de *O Exército Inútil*

A análise do material produzido pela crítica cinematográfica a respeito de *O Exército Inútil* demonstrou que o filme foi recebido de forma mais positiva entre os críticos europeus que entre os americanos. A razão dessa diferença é também apontada pelos próprios comentaristas: a discussão principal se dava em torno do conjunto da obra de Robert Altman, que na Europa era associada a um modelo de

⁶⁶ Mike Nichols é importante diretor e produtor em Hollywood. Entre seus filmes de maiores bilheterias estão *Closer* (2004), a série *Angels in America* (2003), e *The Birdcage*, a versão americana do francês *A gaiola das loucas*.

⁶⁷ O prêmio é um dos mais conceituados na área teatral nos Estados Unidos e Rabe já havia recebido uma estatueta pelo “Melhor Texto”, em 1972, com *Sticks and Bones*.

produção cinematográfica que ficou conhecido como *cinema autoral*. Esse tema teve grande relevância e demonstrou a existência de um debate entre a cinematografia europeia e aquela realizada em Hollywood no início dos anos 1980. Devido à essa importância, abordaremos a questão em capítulo a parte, no qual discutiremos as questões pertinentes ao debate (político) cinematográfico entre o cinema *autoral* e o desenvolvimento do chamado *cinema de entretenimento de alta tecnologia* em Hollywood.⁶⁸

Nesse momento, nos interessa refletir sobre as questões específicas à adaptação cinematográfica que Robert Altman realizou do texto dramático de David Rabe. Diante disso, os críticos apontaram temas que se evidenciaram quase unanimemente em suas análises, a saber: a adaptação do texto dramático para o roteiro cinematográfico realizado por David Rabe; a atuação dos atores (que foram premiados no Festival de Veneza de 1983); a realização do filme em cenário único e suas interpretações estéticas e políticas.

Um dos aspectos mais comentados pelos críticos refere-se ao processo de adaptação cinematográfica do texto de David Rabe, empreendido por Robert Altman, em *O Exército Inútil*. Esse foi o segundo filme do diretor baseado em obras teatrais, em apenas dois anos⁶⁹. Ao longo dos anos 1980, Robert Altman adaptou para o cinema cinco textos teatrais⁷⁰. Sua relação com a dramaturgia sempre foi grande, desde quando iniciou a carreira de diretor, nos anos 1950, em sua cidade natal, dirigindo peças de teatro.

⁶⁸ Quando iniciamos a análise das críticas, essa questão nos chamou a atenção pela defesa que o filme recebeu entre os resenhistas europeus e, ao mesmo tempo, as críticas que se dirigiam às mudanças vistas em Hollywood na época. Tal debate nos levou a trilhar um caminho pelo qual observássemos qual era, afinal, a *diferença* pontuada pelos críticos europeus e em que se baseavam. A profundidade do tema nos levou a estruturar um capítulo a parte, no qual o diretor Robert Altman e seu trabalho naquele início de década foram pensados como representantes de mais uma questão social a que o filme poderia estar se referindo. Em outras palavras, a análise de *O Exército Inútil*, além de nos conduzir para as questões de ordem racial e sexual – que são visíveis no enredo do filme – também nos permitiu tomar o próprio campo cinematográfico como reflexo de transformações na sociedade americana da época. Por isso, o tema conclui nosso trabalho, no último capítulo, quando as reflexões desenvolvidas *a partir do filme* a ele *retornam*. Não poderíamos deixar de situar a questão nesse início das reflexões a respeito da recepção de *O Exército Inútil* entre os profissionais da imprensa cinematográfica, porém, nossas conclusões serão apresentadas adiante.

⁶⁹ O filme anterior foi *James Dean, o mito sobrevive* (1982), com texto de E. D. Grazyk.

⁷⁰ São eles: *James Dean, o mito sobrevive* (1982) de Ed Grazyk, *O Exército Inútil* (1983) de David Rabe, *Secret Honor* (1984) de Arnold M. Stone, *Louco de amor* (1985) de Sam Shepard, *Além da Terapia* (1987) de Christopher Durang. Em todos esses trabalhos, o roteirista era, também, o autor do texto dramático.

Vários críticos comentam essa fase dos anos 1980, a respeito do trabalho de Altman, como um momento singular em sua cinematografia. A revista *Cinéma* da Federação Francesa de Cine-Clubes, assim define o trabalho de Altman naquele início de década:

Com a obstinação dos verdadeiros criadores, Robert Altman continua desafiando os críticos (cinematográficos) que, nos USA, criticam regularmente todos os seus filmes depois de 1976, e desconcerta o público americano composto atualmente de espectadores muito jovens, ou imaturos para apreciar os “borrões” e as ambigüidades que compõem a especificidade de seu trabalho.⁷¹

Em especial, a crítica americana destacava a baixa rentabilidade que seus filmes obtiveram depois de *Nashville*, realizado em 1975. Os últimos filmes da década de 1970, apesar de produzidos pelo próprio diretor, não tinham uma boa repercussão em termos de bilheteria, o que foi evidenciado pelos comentaristas.

Entre as críticas analisadas, a maioria destaca o fato de *O Exército Inútil* ser uma adaptação muito próxima do texto dramático⁷². Destacam, sobretudo, que apesar da adaptação do roteiro ter sido realizada pelo próprio autor da peça, o filme foi considerado cansativo e seus diálogos muito longos.

O fato de não poder alterar os diálogos originais do roteiro, sob o risco de descaracterizar a obra dramática, representava um desafio para Robert Altman. O diretor construíra uma fama entre os atores e produtores de Hollywood, justamente por não se ater rigidamente aos padrões tradicionais de filmagem.⁷³

Na época do lançamento de *O Exército Inútil*, Robert Altman declarou em entrevista: “eu tive de usar todo o diálogo como estava escrito... e eu pensei, posso fazê-lo e continuar fazendo disso um filme?”⁷⁴. Para o diretor, a criação cinematográfica dependia também do trabalho criativo dos atores e demais pessoas

⁷¹ BIDEAU, Anne-Marie. Reviens Jimmy Dean, reviens. **Cinéma** Federation Française des Cine-clubs, France, n. 292, p. 48, avr. 1983. p. 48.

⁷² Inácio Araujo, Edmar Pereira, Luiz Nazário, Gerard Plecki, Richard Combs, Michel Ciment, Harlan Jacobsen, Eric Braun e os comentaristas dos *Cahier du Cinéma* (a matéria não é assinada), enfatizam que *O Exército Inútil* é uma adaptação do texto dramático de David Rabe.

⁷³ Um dos métodos de trabalho de Robert Altman em seus filmes consistia em permitir que atores criassem improvisações sobre o roteiro original, por vezes alterando diálogos ou cenas inteiras. *MASH* (1970) teve o roteiro original tão descaracterizado, que o Oscar recebido pelo texto pode ser considerado como um consolo ao seu autor, Ring Lardner Jr., que lamentou na época: “Como puderam fazer isso comigo? Não tinha uma linha do que escrevi”.

⁷⁴ “I had to use all the dialogue that was written; same with *Streamers*. And I say, Can I do this and still make this a movie”? Cf. SMITH, Gavin; JAMESON, Richard. The movie you saw is the movie we’re going to make”. In: STERRIT, David. **Robert Altman**: Interviews. Jackson: Mississippi University Press, 2000. p. 163-182 p. 180.

da equipe. Dessa forma, os trabalhos de adaptação cinematográfica de peças teatrais dirigidos por Altman representam, também, um momento de mudanças em sua carreira, à medida que exigiu do diretor uma revisão do seu método de trabalho, bem como o seguimento a determinadas regras de produção, as quais estava acostumado a burlar.

O maior destaque dos críticos a respeito do processo de adaptação cinematográfica do texto de Rabe, porém, reside na comparação feita entre *O Exército Inútil* e o filme de 1982, *James Dean, o mito sobrevive*.

Edmar Pereira comenta que “*O Exército Inútil* tem pouco a oferecer, como pouco também deve ter o trabalho de Altman imediatamente anterior a este, *James Dean, o mito sobrevive*, filmagem de outra peça que ele próprio dirigiu na Broadway”.⁷⁵ (grifo nosso).

Richard Combs diverge da opinião do crítico brasileiro e considera *James Dean, o mito sobrevive* um dos melhores trabalhos do diretor. Segundo Combs, “Seu diálogo com o teatro lhe rendeu uma de suas melhores obras, por seu mundo mutável. Nesse sentido, é difícil analisar *Desejos* (tradução de *O Exército Inútil* para o espanhol) sem se referir ao filme anterior, pois esse parece ser o seu corolário masculino”.⁷⁶

Os críticos da revista *Jeune Cinéma* consideram *O Exército Inútil* uma continuação “de seu trabalho com o teatro”⁷⁷ iniciado em *James Dean, o mito sobrevive*. Hervé Le Roux escreve, nos *Cahiers du Cinéma* (n. 358) que o filme de 1983 “se inscreve como uma continuação do filme anterior, uma peça de teatro adaptada para o cinema”⁷⁸. Ainda, Bruno Fornara⁷⁹, na revista *Cineforum*, Serge Toubiana⁸⁰ nos *Cahier du Cinéma* (n. 352) e Michel Ciment⁸¹ da revista francesa *Positif* concordam que *O Exército Inútil* está relacionado com o filme anterior. A referência ao filme de 1982 é destacada, em especial, pelas aproximações estéticas e de produção.

⁷⁵ PEREIRA, Edmar. Uma provocação ao raciocínio. Chocante. **Jornal da Tarde**, São Paulo, 10 ago. 1985.

⁷⁶ COMBS, Richard. Desechos. In: PLECKI, Gerard. **Robert Altman**. Barcelona: Laertes, 1985. p. 215-231. p. 218.

⁷⁷ NAVE, Bernard; TOURNÈS, André. Le Venise Festival. **Jeune Cinéma**, Paris, p. 35-38, 1983. p. 35.

⁷⁸ LE ROUX, Hervé. Bidasses em Folie. **Cahiers du Cinéma**, Paris, n. 358, p. 50-51, 1984. p. 50.

⁷⁹ FORNARA, Bruno. L'Autore, va bene. Ma de che época? **Cineforum** - Rivista mensili di cultura cinematografica. Venezia, Ano 23, n. 9, p. 3-5, 1983. p. 3.

⁸⁰ TOUBIANA, Serge. Les 'monstrables'. **Cahiers du Cinéma**, Paris, n. 352, p. 08-14, 1983. p. 10.

⁸¹ CIMENT, Michel. Venise 1983. **Positif**: Revue de cinema, Paris, n. 273. p. 40-51, 1983. p. 48.

Come back to the Five and Dime, Jimmy Dean, Jemmy Dean (título original de *James Dean, o mito sobrevive*) narra a história de um grupo de cinco amigas que se reencontram na pequena vendinha chamada “The Five and Dime”, em uma cidade no Texas, durante o aniversário de vinte anos da morte do ídolo James Dean.

No filme, todas as cenas se passam no interior de um pequeno bar-restaurant. A câmera enclausurada nesse ambiente de cenário único passeia por entre as personagens que, ao longo da trama, fazem relações sobre o seu passado, tocando em feridas até então adormecidas. A chegada de uma jovem misteriosa – única pessoa que entra na venda durante toda a história – aumenta a tensão e a discussão entre as fãs do ídolo. Ao final, descobre-se que a jovem é, na verdade, uma transexual, que fora amigo das personagens no passado, chamado Jimmy. A revelação da homossexualidade de Jimmy vem de encontro à exposição dos problemas que existiam entre as personagens e que estavam sendo ignorados devido à comemoração do encontro, depois de tantos anos.⁸²

Como se pode notar, as semelhanças entre *O Exército Inútil* são grandes: cenário único, baixo custo de produção, seis personagens e uma trama que se desenrola em torno da homossexualidade de uma das personagens. Ainda, em ambos os filmes, as premiações recebidas estavam relacionadas à interpretação dos atores⁸³. Nesse sentido, o filme de 1983, apesar de retomar a questão do Vietnã e, por isso, despertar a tendência de comparação com *MASH* (1970), dialoga, mais de perto, com o filme de 1982.

O fato de realizar a adaptação de duas peças de teatro para o cinema, com as mesmas opções estéticas de cenário e produção, levou a crítica a cogitar uma *nova fase* do diretor, agora voltada para o diálogo com o teatro.

Segundo Helena Keyssar, os filmes de baixo orçamento e cenários reduzidos realizados por Altman naquele início de década, seriam sinal de uma transferência da complexidade de seus filmes para “a força que as palavras” adquiriam nesses trabalhos. Keyssar ressalta: “Se nos filmes de Altman dos anos 70 a inclinação

⁸² A peça foi montada por Robert Altman entre 1981 e 1982, no circuito *off-Broadway*, tendo Cher como atriz principal. A temporada de sucesso contou com mais de sessenta apresentações. A adaptação cinematográfica custou 850 milhões de dólares, e recebeu o Globo de Ouro de “Melhor Atriz” pela interpretação de Cher. O filme foi bem recebido pela crítica e rendeu a Robert Altman comentários positivos.

⁸³ Cher recebeu o prêmio Globo de Ouro de “Melhor Atriz” por sua interpretação em *James Dean, o mito sobrevive*, em 1982. O grupo de atores de *O Exército Inútil* recebeu, igualmente, o prêmio de “Melhor Ator” no *Festival de Veneza* de 1983.

americana para a teatralidade era frequentemente objeto de reflexão, nos anos 80, ela retornava como meio e a mensagem tinha de ser mais sutil”.⁸⁴

Para Michel Ciment, a passagem de Altman pelo teatro, por meio de adaptações de obras dramáticas, resultam na condução de seu trabalho “a uma ascese formal, a um trabalho de concentração que revitaliza suas produções”.⁸⁵

Segundo Richard Combs, o fato do diretor ter voltado seu trabalho para o teatro, permite perceber uma nova fase de sua obra “um novo Altman, teatral”.

A voz do teatro predomina aqui, em um terreno em que a experiência teatral de *Come Back to the Five* deu a Altman o tema da vida como ilusão comunitária. O mesmo tema poderia muito bem se detectar em *Streamers*: o que provoca o derramamento de sangue final é a quebra psíquica (com seu componente social e econômico) que emana de Carlyle, o membro não integrado, despossuído dessa fraternidade militar, quando invade o barracão dos três soldados que estão adaptados astutamente na arena militar (ou área, esse espaço habitado estritamente e que Roger, em particular, esforça-se por manter limpo e asseado).⁸⁶

O que se percebe entre as análises dos críticos, portanto, é uma tendência de conceber as novas produções de Robert Altman como uma ação *consciente* de mudanças em suas obras. Cabe, portanto, verificarmos quais as condições que levaram o diretor, ao longo dos anos 1980, a voltar-se para o teatro e nele buscar a matéria-prima para suas filmagens no período.

Segundo Stephen Prince, a carreira de Robert Altman estava em “crise” no início dos anos 1980. Isso se dava, principalmente, como resposta ao fraco desempenho que *Popeye* (1980) obtivera diante do público. Porém, o autor adverte que a tendência em contrapor o diretor e os interesses da indústria cinematográfica naquele início de década, apesar de parecer mais *romântico*, pode conduzir a equívocos.⁸⁷

O fato é que os estúdios Paramount Pictures e Walt Disney Pictures incubiram o diretor de realizar o filme de final do ano, adaptando a conhecida história dos quadrinhos e desenhos animados do marinheiro, para as telas de cinema. O elevado orçamento e os problemas ocorridos durante as gravações, com parte da

⁸⁴ Tradução livre de: “If, in Altman’s movies of the seventies, Americans’ propensity for theatricality was often an object of reflection, in the eighties, when theater took over the White House, it had to become the medium and the message had to become more subtle”. KEYSSAR, op. cit., p. 314.

⁸⁵ Cf. CIMENT, M. op. cit., p. 49.

⁸⁶ COMBS, op. cit., p. 219.

⁸⁷ “A tentação de celebrar o diretor e denegrir o sistema de Hollywood é sedutor e romântico, e há muitos proponentes nesse caminho”. PRINCE, op. cit., p. 223.

equipe se demitindo do projeto, foram vistos com maus olhos pelos executivos dos estúdios. E, ainda, o método de trabalho a partir de improvisações e vozes sobrepostas, muito comum nos filmes dos anos 1970 de Altman, foram entendidos como uma forma de “indisciplina” para com a produção. O filme não contava com efeitos visuais que chamassem a atenção e, portanto, não atraiu o público esperado.⁸⁸

Em entrevista concedida à jornalista brasileira Ana Maria Bahiana, Robert Altman comenta:

Altman: Foi com *Popeye* que, de repente, eu percebi que ninguém ia mais atender meus telefonemas. Mas não havia nada de errado com *Popeye*. *Popeye* acabou fazendo muito dinheiro.

A.M.B.: No exterior, quase todo.

Altman: Sim, mas isso não faz diferença. O dinheiro estava lá, eles não perderam dinheiro. Mas não foi o filme que eles queriam – eles queriam um filme que rendesse 100 milhões de dólares e o filme fez 60 milhões. Mas o erro foi do estúdio: eles divulgaram *Popeye* como se fosse *Super Homem*. *Popeye* não era *Super Homem* – era um filme suave. [...].⁸⁹

Além de *Popeye*, seus últimos filmes também não tinham gerado os lucros pretendidos pelos estúdios. A partir desses episódios, o diretor passou a ter dificuldades de continuar realizando seus filmes naquela época. O problema não se resume em uma incompreensão entre o diretor e os executivos da indústria, mas sim, em uma questão de objetivos da indústria.⁹⁰

Sam Cohn, seu agente, comenta que “1981 e 1982 foram momentos muito dolorosos. Ele vendeu com facilidade [sua produtora] a Lion’s Gate. Depois de *Popeye* foram os oito anos que ele estava ‘agarrando’ diferentes tipos de trabalho... Ele queria fazer o que pudesse fazer”.⁹¹

Nessa perspectiva, podemos inferir que o diálogo com o teatro estabelecido pelo diretor, estava relacionado com suas dificuldades de encontrar novos trabalhos, aceitando dirigir peças de teatro e adaptações de baixo orçamento, pois, os estúdios não lhe davam mais espaço para administrar orçamentos mais volumosos. Porém,

⁸⁸ Cf. PRINCE, op. cit., p. 222-223.

⁸⁹ BAHIANA, Ana Maria. **A luz da lente**. Rio de Janeiro: Globo, 2001. p. 143.

⁹⁰ É nesse contexto que o baixo desempenho de bilheteria que *Popeye* teve pode ser entendido. Talvez esperando um filme de grandes efeitos especiais e muita tecnologia, as pessoas se depararam com uma fábula contada de forma simples e clássica. O público não era o mesmo do início ou de meados da década de 1970. Tampouco a indústria era a mesma. Robert Altman estava fora. Não de Hollywood, mas sim, das produções de grande orçamento.

⁹¹ Tradução livre de: “*Eighty-one, eighty-two were very painful times. He sold with facility Lion’s Gate. [...] After Popeye there was the eighty years period where he was grabbing a lot different kinds of work [...] He would do what he could do, basically*”. ZUCKOFF, Mitchell. **Robert Altman: the oral biography**. New York: Alfred. A Kopf Press, 2010. p. 365.

Robert Altman permanecia realizando seus filmes e utilizando-se da rede de empresas que compõem o complexo chamado “Hollywood”.⁹²

A crítica interpretou esse momento como um refinamento da obra do diretor, ou uma oposição de Altman aos procedimentos de produção de Hollywood. É esse o equívoco que Stephen Price nos alerta em evitar. Mesmo em *O Exército Inútil* o diretor continuou tendo problemas financeiros para realizar seu trabalho⁹³. Dessa forma, o uso de cenário único e atores pouco conhecidos deve ser interpretado, também, como uma opção financeira, além de seus efeitos estéticos.

Concluindo, *O Exército Inútil* é mais próximo de *James Dean*, o mito sobrevive, acima de tudo por questões econômicas, o que acabou por influenciar as opções estéticas no filme de 1983. A utilização do mesmo modelo de produção que aquele desenvolvido no filme de 1982, pode ser entendido como uma solução, uma saída encontrada pelo diretor para manter seu trabalho em cena.

1.3 A Caserna como Representação

Outro aspecto destacado pelos críticos de cinema foi a utilização que Robert Altman fez do cenário único para representar a caserna. Como afirmamos, tal procedimento parte de uma perspectiva econômica, ou seja, a possibilidade de realizar filmes com orçamentos entre um ou dois milhões de dólares. Mas para Robert Altman, a questão não se limitou a um problema financeiro. Ele teve de adaptar as condições de filmagens a um espaço delimitado, o que não era mal visto

⁹² *O Exército Inútil* contou com a distribuição da United Artists, nos Estados Unidos. Portanto, o diretor permaneceu trabalhando “em Hollywood”, porém, em projetos que poderiam se pagar de forma mais segura. Um filme de baixo orçamento, mesmo que não obtivesse o retorno desejado em bilheteria, poderia ser comercializado em canais de televisão a cabo e em formatos VHS, o que complementaria o lucro. Abordaremos melhor essa questão no último capítulo.

⁹³ Os primeiros produtores de *O Exército Inútil*, Robert Geisler e John Robadeau anunciaram, no segundo dia de filmagens, que estavam se retirando do negócio. Sem tornarem públicas as razões do desinteresse, os produtores acabaram por forçar o diretor a assumir parte dos custos da produção com dinheiro próprio (500 mil dólares). Precisando de um coprodutor executivo que assumisse o restante dos custos da produção, Altman convenceu Nick J. Mileti, empresário e dono do time de basquete Cleveland Cavalier, a assumir o investimento de um milhão e meio de dólares. Pelos registros na *International Movie Data Base*, o único envolvimento de Mileti com o cinema foi nesse caso. Talvez o fraco desempenho financeiro do filme o tenha desanimado a fazer outras incursões no mundo cinematográfico. Cf. DEFANTI, Angelo (Org.). **As muitas vidas de Robert Altman**. São Paulo: Centro Cultural Banco do Brasil, 2008. p. 173.

pelo diretor. Em suas palavras: “tenho a impressão que estou sempre buscando uma *arena*. Na maioria dos filmes que eu fiz, a ação está contida em um tipo de *arena*”.⁹⁴

A arena que o diretor afirma criar em seus filmes é o palco das ações que envolvem as personagens de *O Exército Inútil*. Por se tratar de um texto adaptado do teatro, arena – que é o próprio cenário do filme –, converte-se em espaço de representação dos conflitos.

Michel Ciment escreve que “o melhor do filme reside na precisão do trabalho de Altman, de certa maneira único, em *decoupar* o espaço. Filme de um pessimismo negro, de uma brutalidade seca”⁹⁵. Serge Toubiana destaca, contudo, que o filme foi feito de forma “rápida, em dezoito dias, em estúdio, com um cenário único.”⁹⁶ [...] seu cinema é ganancioso ao máximo, um dispositivo em panóptico, no qual ele enclausura suas quatro ou cinco personagens”⁹⁷. Ainda, na cobertura feita pela revista italiana *Cineforum*, o crítico destaca que o filme tem suas ações em “um quarto e quatro protagonistas que se dissecam reciprocamente”.⁹⁸

As observações dos críticos a respeito do cenário não se limitaram aos aspectos físicos, e são complementadas com descrição dos efeitos que este espaço favorecia: pessimismo negro, brutalidade seca; um dispositivo em panóptico, que enclausura; protagonistas que se dissecam. Nesse sentido, o espaço físico está relacionado com as condições emotivas que favorecem o encadeamento da história.

Eric Braun aponta que essa “atmosfera claustrofóbica” acaba por converter a caserna em “casa” e “prisão” das personagens⁹⁹. Porém, Herve Le Roux vai além, argumentando que no ambiente da caserna “Nós rapidamente nos reconhecemos

⁹⁴ LANE, Lynne. Robert Altman: o homem que sabe dizer não. **SET**: Revista de Cinema e Vídeo, São Paulo, Ano 11, n. 16, 1997. p. 53 (grifo nosso).

⁹⁵ Tradução livre de: “*Mais le meilleur du film reside dans la précision du travail d’Altman, cette manière unique, de découper l’espace. Film d’un pessimisme noir, d’une brutalité sèche.*” CIMENT, op. cit., p. 50.

⁹⁶ Para Richard Combs, a experiência de Robert Altman desenvolvida entre os anos de 1960 e 1970 em produções para a televisão, deu-lhe condições de realizar filmes com baixo orçamento e em poucos dias. Altman trabalhou em vários estúdios no início de sua carreira e dirigiu episódios de séries consagradas nos Estados Unidos como *Alfred Hitchcock Apresenta*, *Combat* e *Bonanza*. Cf. COMBS, op. cit., p. 217.

⁹⁷ Tradução livre de: “*Tournage rapide, dix-huit jours, en studio, dans un décor unique. [...] son cinéma est profitant au maximum du dispositif en panoptique dans lequel il enferme ses quatre ou cinq personnages.*” TOUBIANA, op. cit., p. 10.

⁹⁸ Tradução livre de: “*um interno, quattro protagonisti che si dissezionano reciprocamente.*” FORNARA, op. cit., p. 7.

⁹⁹ Cf. “*The claustrophio atmosphere of the barracks room that is both their home and their prison.*” BRAUN, op. cit., p. 40.

(encontramos) em um dormitório, juntamente com jovens recrutas em partida para o Vietnã”.¹⁰⁰

Portanto, o espectador é levado para dentro do universo da caserna, onde se sente também inserido no universo do filme. Dessa forma, a claustrofobia que atinge as personagens passa a fazer parte da experiência daquele que assiste ao filme. Gerard Plecki relata que “a ação se dá em um cenário único e uma sensação de encarceramento vai se criando lentamente no espectador e corresponde a atitude das personagens”.¹⁰¹

Para Luiz Nazário a ideia do *huis clos*¹⁰², em *O Exército Inútil*,

[...] confina os personagens entre quatro paredes, numa situação de espera, gerando as tensões que, agravadas pelo comportamento transgressivo de Richie, caminham para o desfecho sangrento. David Rabe e Robert Altman transcendem a crítica ideológica da caserna – não se trata mais de um filme sobre o Vietnã – e atingem uma dimensão metafísica, expondo o inferno de toda existência autêntica.¹⁰³

Ao colocar que Rabe e Altman transcendem o limite da caserna, enfatizando que não se trata mais de um filme sobre o Vietnã, o crítico (e historiador) permite a interpretação de que as situações vividas em *O Exército Inútil*, dizem respeito à sociedade daquela época, aos conflitos comuns a “toda existência autêntica”.

Podemos inferir, portanto, até o presente momento, que a utilização de cenário único como palco de todas as ações do filme, incluindo a tragédia final, foi interpretada pelos críticos sob diferentes perspectivas, mas que convergem para a caserna como uma condição, seja do trabalho do diretor, seja das situações limites que nela se expressam. Outro ponto a se destacar consiste no grau de envolvimento do espectador no universo da trama. Dessa forma, os conflitos ocorridos no cenário, atingem também aquele que, no conforto da sala de projeção, assiste ao filme.

¹⁰⁰ Tradução livre de: “très vite, nous nous retrouvons dans un dortir, avec jeunes recrues en partance pour Le Vietnam”. LE ROUX, op. cit., p. 50.

¹⁰¹ Cf. “Pero en *Desechos* las discusiones son más agrias, el simbolismo es mas específico y las muertes son tan trágicas que el espectador se va creando las mismas sensaciones que en los personajes. COMBS, op. cit., p. 213.

¹⁰² Expressão francesa que significa “entre quatro paredes”. Ver: NAZARIO, Luiz. *O Exército Inútil*: Robert Altman. **Cadernos Apontamentos**, São Paulo, v. 104, p. 9-20, 1992. p. 15.

¹⁰³ Ibid., p. 11.

1.3.1 Os conflitos na caserna

Na adaptação cinematográfica existe um prelúdio à primeira cena do texto dramático de David Rabe. O filme se inicia com a apresentação dos créditos de abertura tendo ao fundo um grupo de soldados do exército da divisão de paraquedismo (*airborne*), identificados pelo símbolo da águia no capacete, que executam uma marcha sincronizada e malabarismos com os rifles.

O cenário é simples, com luz indireta e uso de fumaça artificial, criando um clima ermo. Os sons que se ouvem entre o marchar e o realizar a posição de sentido, lembram pequenos estouros. Ainda, os rifles no ar realizam uma *performance*, um balé de guerra¹⁰⁴. Observa Luiz Nazário: “o *hais clos* é tanto mais perfeito quanto o filme, que abre e fecha com um belíssimo ‘balé mecânico’ de soldados em exercício de marcha”.¹⁰⁵

A cena de abertura dos créditos em *O Exército Inútil* é a única onde aparecem armas de fogo, com duração de um minuto e meio. Ao longo do filme não há cenas de campos de batalha. Nessa sequência, Robert Altman utiliza-se de uma ação militar de alta complexidade, não para criar um cenário de batalha, mas sim, para reforçar o aspecto artístico. Nesse sentido, o uso das armas em cena não está a serviço “da guerra”, mas sim do próprio filme. A apresentação dos soldados representa o trabalho de disciplina, rotina e treinamento intensivos, sem os quais seria impossível de se realizar tais acrobacias. Dessa forma, abdicando de encenações de combate, o diretor introduz a questão bélica por meio de uma coreografia.

Nesse sentido, o universo bélico é retomado, ao longo da narrativa, sob a reflexão da violência, matriz de todo conflito armado, mas que em *O Exército Inútil* se traduz nos conflitos pessoais de cada personagem que vemos na caserna. Assim, os conflitos vividos na história são os eventos de violência que o filme deseja enfatizar. Esse é o caráter *antibélico* que *O Exército Inútil* apresenta.

¹⁰⁴ A cena foi realizada pelos membros do *The Sam Houston Rifles*, divisão do exército estadunidense na região de Houston.

¹⁰⁵ NAZARIO, op. cit., p. 11.

Nas palavras de Robert Altman, “existem pessoas que necessitam ver crianças pegando fogo para pensar que algo é antiguerra. Pessoas que procuram uma declaração política ao invés de uma [declaração] artística”.¹⁰⁶

As palavras do diretor nos permitem inscrever seu trabalho como uma obra *artística* e, portanto, utilizar-se de aspectos de representação da violência¹⁰⁷. Além do mais, o filme de guerra não requer a imagem de campos de batalha para tratar do assunto ou questioná-lo. Isso é possível, pois, segundo Paul Virilio,

[...] a guerra consiste menos em obter vitórias ‘materiais’ (territoriais, econômicas...) do que em apropriar-se da imaterialidade dos campos de percepção. Na medida em que os modernos combatentes se decidiram a invadir a totalidade desses campos, impôs-se a idéia de que o verdadeiro filme de guerra não deveria necessariamente mostrar cenas de guerras ou batalhas, uma vez que o cinema entra para a categoria de armas a partir do momento em que está apto a criar a surpresa técnica ou psicológica.¹⁰⁸

Isto posto, *O Exército Inútil* pode ser entendido como um filme de guerra, mas não nos dá elementos para associá-lo, exclusivamente, à Guerra do Vietnã. Os conflitos abordados pelo filme residem em um campo maior, em que aquelas personagens são seus representantes.

A próxima sequência de *O Exército Inútil*, também precede o texto de David Rabe, sendo, portanto, mais uma criação do diretor e sua equipe. A primeira imagem da caserna é vista, simultaneamente, ao som de uma explosão. É Cokes que bate violentamente com a mão em punho, na porta de um armário, enquanto murmura a melodia da canção *Beautiful Streamers*.¹⁰⁹

Em seguida vemos Rooney se certificando se o soldado que se encontra no beliche à sua frente está dormindo, apesar do barulho causado por Cokes. Pela janela, vê-se do lado externo um jovem negro se aproximar do alojamento. Rooney amarra um pequeno artifício explosivo, como uma *bombinha*, no canto do beliche e desenrola um pavio de detonação até onde Cokes está sentado, ao fundo. Nesse

¹⁰⁶ Tradução livre de “they are people who needed to see children burning to think something is antiwar. [...] people who want a political statement than an artistic one”. STERRIT, David. **Robert Altman interviews**. Mississippi: University Press of Mississippi, 2000. p. 9.

¹⁰⁷ Ao apresentar ao espectador imagens de soldados em marcha, com rifles que são atirados ao ar e novamente resgatados, em um fundo de penumbra, Robert Altman está requerendo do espectador suas imagens sobre a guerra já visualizadas. Não é necessário, portanto, recriá-las em toda sua plenitude, desde que as condições mínimas de representação estejam presentes, como na cena em questão. Nesse sentido, o filme explora as situações de violência, permitindo a leitura de situações *semelhantes*, qual seja, tão violentas quanto uma guerra.

¹⁰⁸ VIRILIO, Paul. **Guerra e Cinema**. São Paulo: Boitempo, 2005. p. 27.

¹⁰⁹ A letra da canção e seu significado serão explicados adiante.

momento, Rooney pede a Cokes que lhe passe o detonador quando, entre um gole e outro de whisky, este pergunta: “O que vamos explodir?” E Rooney responde, “Que diferença faz?”.

A frase de Rooney é reveladora do caráter aberto que o tema da violência adquire no filme. Não importa o que se vá explodir, a ação da explosão é o foco. O recruta que está deitado desconfia da movimentação na caserna, e sente o cheiro de pólvora queimando.

É quando Richie entra na caserna (e em cena) e volta o olhar para os sargentos, dirigindo-se para o seu armário. A cena retorna para o paviero em chamas e para o olhar desconfiado do recruta deitado. Ao fundo, ouvem-se barulhos de trovão e chuva. Carlyle entra silenciosamente na caserna. Tem-se uma sequência de seis pequenos planos e contraplanos que mostram Carlyle, Richie e o soldado no beliche, tendo ao fundo, o som do paviero queimando. Essa *decoupage* rápida auxilia na criação do clima de tensão na cena. Algo está para explodir.

Em seguida, Richie entra no banheiro e cumprimenta Martin, sem perceber que o mesmo tem seus pulsos cortados. O próximo quadro já é a explosão da *bombinha* e o soldado pulando de sua cama, assustado, sob o riso dos sargentos. Carlyle também se assusta com o barulho da explosão e se esconde, ao mesmo tempo em que Richie, da janela do banheiro diz: “Oh Deus, eles estão brincando de guerra mais uma vez”. Ao invés de usar o verbo “*to play*” para brincar, o que o personagem diz é “*actin by war*”, ou seja, *atuando* de guerra. Mais uma vez, reforça-se a ideia de que a guerra é uma atuação, uma representação da insanidade – presente na ação dos sargentos – e da violência que se desenrolará ao longo da trama.

Essa sequência é o resumo da história do filme. A explosão que se prenuncia e se realiza com o assassinato de Billy e Rooney por Carlyle – é também imagem dos conflitos que se sucederão naquele cenário, entre personagens que aparentemente nada tinham em comum. Porém, ao serem confinados e enclausurados, tais situações acabam por se evidenciar e assim como a bombinha colocada por Rooney, explodem. Conforme apontou Serge Toubiana, depois de uma hora e meia, “todos os desejos se curto-circuitam dentro da caserna”.¹¹⁰

Nesse sentido, o filme foi construído por Robert Altman tendo como imagem a de uma grande explosão. Por um pouco mais de uma hora, o espectador tem a

¹¹⁰ TOUBIANA, op. cit., p. 10.

sensação de que algo acontecerá, assim como o recruta que se encontra no beliche, em relação ao barulho do pavio. Nos últimos vinte minutos da película, a explosão ocorre e atinge a todos que estavam na caserna. A primeira sequência resume a estrutura fílmica como um todo, e a personagem do recruta que se assusta revela o jogo cênico criado por Altman, na medida em que representa a postura do espectador, que deve também se sentir imerso na caserna, porém, sua ação se limita a observar os fatos que dentro dela ocorrem.

Inácio Araújo destaca que, ao vermos o filme “estamos diante do *inferno* da caserna. Aliás, de um dormitório militar, pois ali toda a ação – se é que se pode ser chamada assim – se passa”. E adiante, complementa: “filme de desilusão, rodado na América Militarista da era Reagan”; para ele o filme é um retrato dos “destroços da América”.¹¹¹

Nesse sentido, o cenário único da caserna, que foi comentado pelos críticos cinematográficos, *arena* das ações do diretor, *palco* das ações cênicas, nos convida a refletir sobre o momento presente do país naquele ano de 1983. E, dessa forma,

¹¹¹ ARAUJO, Inácio. Os destroços da América em filme de Robert Altman. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, 08 ago. 1985. A crítica é do ano de 1985, quando as ações militares do governo dos Estados Unidos estavam em pleno desenvolvimento na América Central. Sobre a expressão utilizada por Araujo, a respeito da “América militarizada de Reagan”, o crítico traz a tona um dos aspectos mais relevantes da administração de Ronald Reagan ao longo dos anos 1980, qual seja, o que se consolidou entre os historiadores americanos como “o reaquecimento da Guerra Fria”. Cf. GADDIS, J. L. **A Guerra Fria**. Lisboa: Edições 70, 2005. Ver, ainda, MANN, James. **The rebellion of Ronald Reagan**. A history of the end of the Cold War. New York: Penguin, 2009. p. 306-319. Douglas Kellner e Michael Ryan apontam que “é sintomático de uma mudança que ocorre na cultura norte-americana naquele momento, uma vez que cruza as trajetórias, eventualmente, com a ascensão da Nova Direita como uma força na política americana e com a renovação do militarismo durante os anos oitenta de Reagan” KELLNER, Douglas; RYAN, Michael. **Camera política**. The politics and ideology of contemporary Hollywood film. Bloomington: Indiana University Press, 1988. p. 194.

Nesse sentido, com a entrada de Ronald Reagan na presidência da república dos Estados Unidos, o orçamento militar foi uma das áreas mais favorecidas, devido a sua ligação com as empresas do setor bélico. John Saxe-Fernández coloca que “a ascensão de Reagan à Casa Branca está diretamente relacionada com a dinâmica econômica e psicológica que é imposta pelos grandes interesses empresariais, especialmente os que giram em torno do imenso orçamento militar dos Estados Unidos: a principal e mais dinâmica ‘economia de guerra’ no mundo contemporâneo. Deste orçamento se beneficiam as mais importantes corporações do país”. SAXE-FERNÁNDEZ, John. Os fundamentos da “direitização” nos Estados Unidos. In: CUEVA, Augustin. (Coord.). **Tempos conservadores**. São Paulo: Hucitec, 1989. p. 65-79. p. 73.

O crescimento do orçamento militar se reforça a partir do ano de 1983, quando em outubro, os Estados Unidos anunciam uma ação na região da América Central, invadindo a pequena ilha de Granada, sob acusação de um golpe comunista naquele país. Essa ação teve um efeito muito maior na política interna dos Estados Unidos que na região atacada, pois a ilha não representava uma ameaça política real ao continente ou à região. Porém, para o governo Reagan, foi a oportunidade necessária para por em prática a ampliação de seu arsenal bélico, o que está diretamente relacionado com o incremento do orçamento do Departamento de Defesa e o aumento da participação da indústria bélica nos negócios do Estado.

estabelecer uma reflexão que, de acordo com os críticos comentados, extrapole os seus limites, onde a caserna opera como representação “de uma América destróçada”.

1.3.2 “*Beautiful Streamers*”: a encenação da guerra

Assim como a cena de abertura do filme é a única em que são apresentadas armas de fogo, as cenas de batalhas e lutas em guerra, ou seja, os conflitos bélicos, também são tratados, em *O Exército Inútil*, a partir da perspectiva da representação. Em especial, a cena em que Rooney chama os recrutas para ouvirem as histórias de Cokes em campo de batalha, é um dos momentos no filme em que a representação da guerra é mais perceptível.¹¹²

Rooney entra em cena, aos gritos, dizendo que não existe outro soldado naquele quartel além dele. É uma provocação para que Cokes saia de onde se encontra, e venha até ele. Ao se verem, ambos gritam um para o outro. Os recrutas estão à espera, observando seus superiores. Rooney se aproxima e oferece bebida a Roger. Quando Billy pede para também provar um pouco, Cokes grita mandando-o aguardar a sua vez, derrubando bebida em Richie.

Inicia-se, então, uma série de ensinamentos sobre a guerra. A primeira consiste em identificar as botas utilizadas em combate, diferente daquelas vestidas nos quartéis. Ou seja, o ensinamento é para se reconhecer *quem esteve* na guerra e não *como proceder* quando se encontrarem em combate.

Então o sargento sentencia os recrutas dizendo que a guerra é o lugar para onde eles estão indo e para onde os recrutas também irão. Portanto, todos os eventos que se passam no filme ocorrem, ainda, em solo americano. No filme as cenas de combate “real” são aquelas entre as personagens de Billy e Carlyle e desta com Rooney.

Em seguida Cokes faz uma piada, dizendo que sua arma secreta em combate era urinar nos rios em campo inimigo, o que deixou os vietnamitas “amarelos”. A

¹¹² Essa sequência corresponde à oitava do filme e tem início aos 31:15s e é concluída 14 minutos depois, aos 45:15. Apresenta mais de 100 planos, alternando alguns com menos de 2 segundos e outros com mais de 20 segundos.

sátira sobre uma estratégia “secreta” revela, na verdade, a total ausência dessa estratégia. Não há outro ensinamento a ser passado senão o de poluir os rios¹¹³. Esse é um dos poucos momentos de humor, do qual Inácio Araújo comenta:

A um teatro que segue a tradição do “strip tease” mental, Altman responde com um cinema igualmente pouco humorado, a não ser por dois ou três momentos em que as trapalhadas do exército revivem o clima *MASH*, realizado por ele mesmo em 1970.¹¹⁴

Em seguida, Rooney faz um comentário preconceituoso em relação a Roger, ao utilizar a palavra *shit* (fezes) para referir-se aos infortúnios que tanto ele como Cokes passaram juntos, constringendo o recruta, como se vê no enquadramento seguinte, acentuando o caráter racial entre uma das formas de conflito que o filme representa.

Os sargentos gritam e ingerem bebida alcoólica ao longo de toda sequência, demonstrando o desequilíbrio emocional no qual se encontram. Apesar dessa situação, ambos são militares condecorados pelo governo americano. Cokes recebeu a medalha de prata em Menção Honrosa do Congresso americano por seus atos na guerra da Coréia e Rooney receberá também uma medalha, segundo o relato do colega. Por isso Rooney afirma que ir para a guerra “é a chance que vocês [os recrutas] terão de encher o peito de medalhas”. Nesse sentido, o texto de Rabe e a cena criada por Altman estão criticando as razões da guerra e seus efeitos. As medalhas no peito, razão maior do soldado em combate, trazem como “efeito colateral” o desequilíbrio emocional que se vê nas personagens dos sargentos.

Temos, em seguida, uma das cenas mais dramatizadas na sequência, em que Rooney e Cokes “demonstram” os procedimentos do salto com o paraquedas. Inicia-se, assim, um momento de metarrepresentação, no qual as personagens dos sargentos passam a atuar para os recrutas. É um teatro dentro do filme, que se baseia em uma peça de teatro.

Em um enquadramento muito rápido, vê-se ao fundo da cena, o soldado que estava na cama, observando a ação dos sargentos. Dessa forma, há uma *marca* no

¹¹³ Durante a guerra no Vietnã, uma das ações do Exército Americano era poluir os rios vietnamitas com compostos químicos de alta potência, tendo em vista atingir a população civil. A estratégia demonstrou-se um fracasso, pois os próprios soldados americanos foram também vítimas do contato com essas águas. Ver: GIBSON, James W. **The perfect war: technowar in Vietnam**. New York: Atlantic Monthly Press, 1986. p. 93-105.

¹¹⁴ ARAUJO, op. cit.

enquadramento, que corrobora e solicita a atenção dos espectadores, tal qual Rooney requer de seus recrutas. Nas cenas que representam o salto do avião, os atores George Dzundza (Cokes) e Guy Boyd (Rooney) estão com os braços levantados como se estivessem se segurando nas cordas do paraquedas. A câmera em ângulo *contraplongé*¹¹⁵ capta os atores em plano médio, e seus movimentos criam a sensação de os mesmos estarem no ar. Cokes exclama: “Que sensação”; e Rooney responde: “Bela sensação”. Dessa forma, não somente os recrutas que estão na caserna são levados a estabelecer uma relação de semelhança entre a encenação do ato de saltar e o *ato em si*, como também o espectador passa a ter a mesma sensação. O envolvimento ocorre, e desse ponto em diante, o que se vê na tela, extrapola o limite da caserna e é recebido como fatos que ocorreram no palco de guerra.

Na continuidade, Cokes narra a história de O’Flannigan¹¹⁶, colega de atuação no exército que, diante de uma brincadeira, morreu em salto livre, ao desligar-se antecipadamente do equipamento do paraquedas. A cena merece uma observação mais acurada, dado o grau de representação que nela se estabelece.

Cokes está ao centro do enquadramento, comentando que na ocasião os soldados estavam testando um novo equipamento que desvencilhava o paraquedas do corpo, quando esse atingisse o chão. O’Flannigan pretendia soltar o gancho de segurança antes de atingir o chão, e terminar a descida segurando-se nas cordas do paraquedas.

Nesse momento, Cokes levanta a mão direita ao alto, representando o colega. Ao descrever que o mesmo se soltou e caiu diante de seus olhos “como uma faca” no chão, sua mão desce e no momento equivalente a morte de O’Flannigan, ela sai do campo de visão, que permanece enquadrando o rosto do sargento, em estado de choque, como se estivesse revendo a cena. A sequência de planos e contraplanos realizada por Altman mostram os recrutas olhando para o chão, como se diante de si estivesse o soldado morto. Cokes continua encenando o desespero do soldado tentando se segurar nas cordas do paraquedas, utilizando para isso apenas seus braços levantados.

¹¹⁵ Plano em que a câmera é posicionada de baixo para cima, dando destaque ao personagem. Cf. RODRIGUES, Chris. **O cinema e a produção**. Rio de Janeiro: DP&A, 2002. p. 33.

¹¹⁶ A legenda grafa erroneamente o nome da personagem como “o Flaming”.

Outro recurso de representação usado no filme refere-se ao momento em que Cokes está sentado sobre o baú a frente do beliche e tem em suas mãos um lenço branco. Ele entoa a melodia de “Beautiful Streamers” e abre o lenço como se fosse um paraquedas se desenrolando no céu. O diretor recria o clima da tragédia do soldado em questão, sem necessidade de retratá-la visualmente, ou ainda, com o uso do *flashback*¹¹⁷. Se por um lado o recurso da encenação das personagens pode atribuir ao filme um ritmo mais lento, do ponto de vista da representação da violência, a mensagem é tão eficaz quanto, e enfatiza o trabalho dos atores, que nesse sentido, atuam como mais um recurso cênico para o diretor recriar a violência da guerra.

Na continuidade da sequência, Rooney questiona Cokes para saber se O’Flannigan estaria contando a canção “Beautiful Streamers” durante a queda. Richie pergunta ao sargento qual o assunto da música, ao que Rooney explica tratar-se de uma canção entoada pelos soldados que saltam de paraquedas, quando o mesmo não se abre.

Ao invés de cantar a canção, Cokes inicia a narrativa de outra história, sobre o momento em que foi atingido por um tiro inimigo em campo de batalha. Seu agressor encontrava-se escondido em um “buraco de aranha”¹¹⁸. Cokes se atira no chão, simulando o fato vivido e utiliza o lenço e sua mão, como representação da granada que jogou no buraco, na cena representado pelo baú. Então diz que “podia senti-lo; ouvi-lo gritar”. “Eu só fiquei lá sentado”, conclui a narrativa, com olhar atônito.

Rooney retoma o assunto da canção, quando os dois decidem ensiná-la aos recrutas. A letra da música pede que Deus auxilie o soldado cujo paraquedas não se abriu, sendo chamado de “Bela Serpentina” (*Beautiful Streamers*)¹¹⁹. Nesse momento o espectador é informado sobre a razão do título do filme.¹²⁰

¹¹⁷ Recurso de cenas ocorridas no passado que se ligam à trama principal no momento presente; retorno no tempo. Cf. RODRIGUES, op. cit., p. 37.

¹¹⁸ “Spider Hole” é o nome dado pelos americanos para a estratégia de guerrilha na selva usada pelos norte-vietnamitas, de cavar buracos e neles se esconder, para atacar o inimigo.

¹¹⁹ A melodia cantada é da música “Beautiful Dreamer”, do cancionero popular americano, de Roy Orbson, mesmo autor da música “Oh, Susana”, conhecida entre os brasileiros. A alteração de *Dreamer* (sonho) para *streamers* (serpentina) respeita a métrica musical. A letra e a música cantadas no filme são utilizadas pelos soldados da divisão *Airborne* do Exército Americano, o que nos leva a crer que não foi apenas uma adaptação para *O Exército Inútil*. Cf. THE 101st Airborne. Disponível em: <http://www.ww2-airborne.us/18corps/101abn/101_overview.html>. Acesso em: 20 ago. 2009.

¹²⁰ Letra da música “Beautiful Streamers”: Bela serpentina, abra pra mim, o céu está acima, mas sem meu dossel/ como milhares, puxei minha corda, meu paraquedas não abriu, ampare-me Ó Senhor/ Bela serpentina, parece que é o fim, a terra me pertence, meu corpo lá descansará / Como uma mãe, velando por mim, bela serpentina, abra para mim.

A sequência finaliza com Cokes desmaiando e, em seguida, afirmando ter sido enviado de volta aos Estados Unidos para exames, pois existe a possibilidade de ter desenvolvido leucemia. Rooney leva o amigo para o escritório ao fundo da caserna: “Vamos Cokes, vamos voltar para a guerra, de onde nós pertencemos”. Cokes e Rooney saem em marcha, sob o comando para que os recrutas se deitem.

A fala de Rooney reforça a ideia de seu pertencimento ao universo bélico. Ele e seu colega já participaram de combates anteriores (guerra contra a Coreia do Norte) e afirma que retornarão juntos para outra batalha. Ao final do filme, quando Rooney é assassinado e Cokes consola Richie dizendo que “ter leucemia é pior que ser gay”, se desmascara a tentativa dos mesmos de retratar as suas ações como atos heróicos e de bravura. Ao final da guerra, o que lhes restou além de todo o desequilíbrio, foi a morte. Ou a sua iminência.¹²¹

1.4 A Divulgação de *O Exército Inútil*

A divulgação de *O Exército Inútil* nos Festivais de Cinema de Nova York e Veneza demonstrou-se satisfatória¹²². A cobertura da imprensa especializada acabou por favorecer o filme de Robert Altman, mesmo nos Estados Unidos, onde as críticas publicadas não foram tão positivas, mas mantiveram o trabalho do diretor em pauta¹²³. Os Festivais de Cinema são espaços importantes de divulgação e congregam uma série de profissionais da indústria, o que permite manter-se entre

¹²¹ Nesse sentido, como afirmou Michel Ciment em sua crítica, a morte de O’Flannigan é “a metáfora transparente sobre o destino que cada personagem aguarda”. Tradução livre de: “*Métaphore transparente sur le sort qui attend les personnages*”.

¹²² O filme recebeu o prêmio Leão de Ouro de “Melhor Ator” para todos os atores.

¹²³ As críticas analisadas sobre o Festival de Nova York são: “*Streamers* adapted by Altman”, de Vincent Kanby, *New York Times*; “Europa Che vende e Hollywood a basso budget”, de Guido Chiesa, *Cineforum* (Itália) e de Harlan Jacobsen “The 21st New York Film Festival”, *Film Comment*. As críticas referentes ao Festival de Cinema de Veneza são: “Venise 1983” de Michel Ciment, *Positif*, “Les Monstrable”, de Serge Toubiana, *Cahiers du Cinéma* e “L’America della spettacolarità” de Emanuela Martini, *Cineforum* (Itália). Ainda, compõe o material de reflexão, o cartaz oficial do filme e a versão de *O Exército Inútil* em VHS, comercializada nos Estados Unidos em 1984, para venda ao consumidor. Esses materiais trazem informações que pretendem atingir a um determinado público, e revelam-se também, como parte da divulgação de um filme.

aqueles que estão, efetivamente, comentando os filmes e, de certa forma, interferindo no mercado.¹²⁴

Robert Altman discordava das estratégias de divulgação que vinham sendo realizadas pelos estúdios, principalmente depois do baixo desempenho financeiro de *Popeye*. Em suas palavras: “o erro foi do estúdio: eles divulgaram *Popeye* como se fosse *Super Homem*. *Popeye* não era *Super Homem* – era um pequeno filme suave”.¹²⁵ Nesse sentido, o diretor comenta, ainda, que os executivos de Hollywood

[...] não sabem nem como promover e distribuir um bom filme, porque estão acostumados a empurrar filmes ruins para cima das pessoas. [...] O papel deles é achar um mercado, fazer um mercado. O meu é fazer arte. Minha arte está lá. Eles é que devem descobrir quem quer comprá-la. [...] Tem sido sempre assim. Qual seria a solução? Que os próprios artistas vendessem seu trabalho? Eles não conseguem... no momento em que terminam um castelo de areia já estão pensando no seguinte.¹²⁶

No início dos anos 1980, os estúdios tinham adotado o sistema de *divulgação por saturação*. O mesmo consistia em atribuir um orçamento elevado para a publicidade e exibir o filme simultaneamente, em um maior número de salas possível. Isso permitia que grande parte dos custos de produção fossem garantidos nos primeiros finais de semana de exibição. Dessa forma, os filmes se pagavam rapidamente, garantindo lucros mais elevados¹²⁷. Os filmes de Robert Altman não tinham atrativos técnicos capazes de conduzir um número elevado de espectadores aos cinemas em uma estratégia de *divulgação por saturação*.

Dessa forma, o diretor adotou como estratégia a divulgação do filme em festivais de cinema nos Estados Unidos e na Europa, na intenção de apresentar seu trabalho para um grupo dirigido, no qual suas obras já eram conhecidas, bem como, onde já tinha obtido bons resultados com filmes anteriores.

¹²⁴ O bom desempenho de *James Dean*, o mito sobrevive, veiculado em Festivais, garantiu ao filme o Prêmio de “Melhor Atriz” para Cher, o que acabou por auxiliar na promoção e divulgação. Como abordaremos, a estratégia em *O Exército Inútil* foi a mesma.

¹²⁵ BAHIANA, op. cit., p. 143.

¹²⁶ Ibid., p. 141.

¹²⁷ Cf. MASCARELLO, Fernando. Cinema hollywoodiano contemporâneo. In: _____. (Org.). **História do cinema mundial**. Campinas: Papyrus, 2006. p. 336-341.

1.4.1 Os Festivais de Cinema de Veneza e Nova York

O Festival de Veneza é uma mostra de cinema que tem uma repercussão abrangente no meio cinematográfico e, ao lado do Festival de Berlim e de Cannes, é um espaço de divulgação de trabalhos cinematográficos para o público e o mercado europeus.¹²⁸

O Festival de Veneza tinha como tema naquele ano de 1983, o debate sobre a questão do *autor de cinema* diante da expansão do cinema de efeitos especiais. Para Robert Altman o Festival tornava-se, portanto, o refúgio necessário para continuar afirmando o seu modelo de filmagem e sua concepção a respeito do trabalho cinematográfico.

Nesse contexto, os dois filmes americanos presentes na mostra, *O Exército Inútil* de Altman e *Zelig*, de Woody Allen, receberam, respectivamente, o prêmio de “Melhor Ator” e o Prêmio Francesco Passinetti de “Melhor Filme”. As premiações podem ser entendidas como uma tomada de posição do júri do Festival, em privilegiar os filmes de diretores considerados *autorais*, ou seja, aqueles que eram também produtores e, geralmente roteiristas de seus trabalhos.

Emanuela Martini¹²⁹ salienta, em sua análise sobre o Festival de Veneza, que o cinema americano tendia a um modelo de filmes pautados, cada vez mais, nos efeitos de som e música de “grandes efeitos especiais”, uma “espetacularização”. Ao comentar o filme de Robert Altman, assinala-o como um filme que, diferentemente da maioria produzida pela indústria americana na época, ressaltava uma “assinatura de estilo”. Serge Toubiana descreveu *O Exército Inútil* como um filme “virtuoso”, um

¹²⁸ O Festival nasceu no ano de 1932, como parte da Bienal de Arte de Veneza. Porém, o sucesso de público da mostra, que em seu primeiro ano exibiu filmes como *Grand Hotel* de Edmund Golding, acabou se tornando um evento independente, com periodicidade anual. Os dois prêmios principais atribuídos no Festival de Veneza são o Leão de Ouro para “Melhor Filme” e para “Melhor Ator”. A cada ano, um grupo específico de profissionais forma o corpo de jurados. No Festival de 1983, Bernardo Bertolucci presidiu o corpo de jurados formado por Jack Clayton (Reino Unido), Peter Handke (Alemanha Oriental) Leon Hirszman (Brasil), Márta Mészáros (Hungria), Nagisa Oshima (Japão), Gleb Panfilov (União Soviética), Bob Rafelson (Estados Unidos), Ousmane Sembene (Senegal), Mrinal Sen (Índia), Alain Tanner (Suíça) e Agnès Varda (França). O filme premiado com o Leão de Ouro foi *Prénom Carmen* de Jean-Luc Godard.

¹²⁹ Diz Emanuela Martini: “Nesses anos, muitas vezes a política de autores vem sendo questionada, a tendência são as produções hollywoodianas de peso: aquelas que não mudam e são reforçadas em uma única direção, [...] na irredutível vontade de espetacularização, da grande tela, músicas e feitos sonoros estonteantes, estupefato senso do maravilhoso: o ‘fazer maravilhas’. De fato, exceção feita por dois filmes (que são *autorais*, naturalmente, Allen e Altman), todos os demais filmes estadunidenses em Veneza se caracterizam em bloco pela espetacularização [...]”. MARTINI, Emanuela. L’America della spettacolarità. *Cineforum*, op. cit., p. 5-8. p. 5.

“cinema de ideias”. Para Michel Ciment, Robert Altman era um “realizador centrípeto”.¹³⁰

O destaque de *O Exército Inútil* em Veneza deve-se ao trabalho de interpretação dos atores. O prêmio concedido de “Melhor Ator” deveria se restringir a uma pessoa, mas o Festival concedeu a “todo o grupo de atores”¹³¹. Dessa forma, assegurava-se a Robert Altman e seu filme uma posição entre os diretores premiados e, juntamente com Woody Allen, reforçava-se a posição dos jurados da mostra na defesa de um modelo de cinema.

Ao comentar o prêmio recebido por *O Exército Inútil* em Veneza, o diretor afirmou que o filme não tinha um único protagonista. Isso implica em compreender que os conflitos que vemos dentro da caserna, sejam em torno da homossexualidade de Richie ou de Billy, das questões raciais que atingem Roger e Carlyle, ou ainda o desequilíbrio emocional dos sargentos, seriam todos igualmente importantes na trama.

Nos Estados Unidos, o debate entre cinema “autoral” *versus* cinema de “espetacularização” não era o ponto de reflexão entre os críticos. Essa questão pertencia ao cinema europeu. Diante disso, os críticos destacaram aspectos técnicos, referentes à adaptação do texto dramático de *O Exército Inútil*. Nova York foi a cidade onde, em 1976, David Rabe se consagrou como dramaturgo por seu trabalho em *Streamers*. A adaptação cinematográfica de Robert Altman foi referenciada, portanto, em comparação com o espetáculo teatral.

Vincent Canby escreveu, em sua crítica, que o filme de Altman era “louco” (*maddening*) porque, em suas palavras, “parte foi realizado como uma peça de teatro filmada”. Harlan Jacobsen inicia seu texto comentando nunca ter assistido *Streamers* no teatro, “mas ouvi muito sobre a força antibélica do tema”.¹³²

As análises foram menos otimistas que aquelas realizadas na Europa, porém, *O Exército Inútil* chegava à mostra de Nova York com o prêmio recebido em Veneza e desconsiderar esse feito seria ignorar o que se passava na indústria cinematográfica daquele continente.

¹³⁰ TOUBIANA, op. cit., p. 8.

¹³¹ Por isso a exceção grafada no título, entre parênteses, *ex aequo*, ou seja, de igual mérito.

¹³² Cf. “Eu nunca vi *Streamers* no palco, mas ouvi falar muito sobre seu [caráter] universalmente antibélico”. Tradução livre de: “*I never saw Streamers on stage, but had heard much about the universality of its anti-war theme*”. JACOBSON, Harlan. The 21st. New York Film Festival. **Film Comment**, New York, v. 19, n. 6, p. 60-74, 1983. p. 66.

Para Guido Chiesa, o filme foi mal avaliado nos Estados Unidos devido à comparação feita entre o trabalho cinematográfico e o trabalho teatral. “A seleção contou com o último filme de Altman (*Streamers*), que foi apresentado em Veneza e aqui negativamente comparado ao trabalho teatral que lhe deu origem”.¹³³

Nesse sentido, Canby critica o prêmio atribuído em Veneza a *O Exército Inútil*, por considerá-lo inapropriado. Para o crítico, as inúmeras sequências de *planos* e *contraplanos* não permitiram a existência de um “conjunto”, mas sim, boas atuações que acabaram por se individualizar com uma montagem “excessiva”¹³⁴. Nesse sentido, sua análise destacou o trabalho *individual* dos atores: Michael Wright (Carlyle) estava “intimidado” diante da câmera; “Matthew Modine está bem no papel de Billy”, assim como Guy Boyd (Rooney) e George Dzundza (Cokes). Porém, igualmente devido à montagem, Canby coloca que os sargentos aparecem “em excesso na tela”. Finaliza a crítica dizendo que “*O Exército Inútil* não é um filme. Não é uma peça de teatro. Não é nem uma coisa, nem outra”.¹³⁵

Mesmo discordando da premiação e da montagem do filme, o fato a ser destacado é que, graças ao seu desempenho na Europa, *O Exército Inútil* não pode ser ignorado e deixar de ser referenciado no Festival de Nova York. Ao ser resenhado no maior jornal de circulação na cidade, com destaque ao prêmio recebido, por mais que a crítica tenha pautado seus argumentos na desconstrução dos critérios atribuídos em Veneza, a *divulgação* estava se realizando.

¹³³ CHIESA, G. Europa che vende e Hollywood a basso budget. **Cineforum**: rivista mensili di cultura cinematografica. Venezia, Ano 23, n. 11, p.13-18, 1983. p. 13.

¹³⁴ CANBY, Vincent. *Streamers* adapted by Altman. **New York Times**, New York, Oct. 9, Sunday, 1983.

¹³⁵ Tradução livre de: “*Streamers is not a movie. It’s not a piece of theater. It’s something less than either one*”. CANBY, op. cit.

1.4.2 O cartaz de *O Exército Inútil*

Fonte: *International Movie Database*

Figura 1 - Cartaz oficial de divulgação de *Streamers*

O material de divulgação não utilizou a imagem de nenhum dos atores. A arte final é um desenho no qual se vê um braço de uma pessoa branca e outro de uma pessoa negra, agarrados nas faixas vermelhas da bandeira dos Estados Unidos, em referência ao gesto de se prender em um paraquedas.¹³⁶

No alto veem-se seis símbolos do prêmio “Leão de Ouro”, com a inscrição: “Prêmio pela melhor interpretação a todos os atores protagonistas” e a referência à Mostra Internacional de Cinema de Veneza. Apesar de se referir a um único prêmio, a estratégia de se colocar os seis símbolos da mostra, reforça a ideia do bom desempenho de *O Exército Inútil* na Itália.

A United Artists lançou o filme sob a sua divisão de filmes “Clássicos” (United Artists *Classics* Presents). Nesse sentido, procurou-se inserir o filme no conjunto de “clássicos” cinematográficos, ou seja, aproximando-o a um conceito no meio cinematográfico, denominado *filme de arte*.¹³⁷

A imagem do cartaz remete a questões pertinentes ao filme. A forma como as mãos estão segurando as faixas da bandeira lembram a ação do paraquedista em segurar-se no equipamento de voo. Ao mesmo tempo, transmite a ideia de que aqueles braços referem-se a pessoas que se encontram diante de uma queda. Pelo fato de cada um estar agarrado a uma das faixas da bandeira do país, essa queda pode ser entendida como uma metáfora da tentativa de sobreviver nos Estados Unidos naquele momento. O fato de destacar uma mão branca e outra negra reforça a questão racial presente no filme e o conflito existente entre esses grupos. As letras utilizadas no título remetem ao universo militar, assemelhando-se às inscrições pintadas sobre materiais do exército.

O que o cartaz procura destacar, portanto, é que o filme se refere ao ambiente militar, em especial ao setor de paraquedismo, no qual questões entre negros e brancos estão presentes, bem como, provavelmente, alguma situação de desespero em que esses necessitam segurar-se. O fundo com a bandeira do país sugere que a trama se passa ou faz referência aos Estados Unidos.

¹³⁶ O grupo de atores de *O Exército Inútil* era praticamente desconhecido do grande público. Mitchell Lichtenstein tinha trabalhado em um filme bem sucedido no ano de 1983, *The Lords of discipline*, traduzido como *A Escola do Dever*. Guy Boyd tinha trabalhado no filme para televisão dirigido por Robert Altman em 1982, *Precious Bloddy*. Mesmo assim, esses trabalhos não eram suficientes para que algum deles tivesse destaque como ator principal do filme.

¹³⁷ O conceito é muito mais uma invenção da crítica, que um segmento de trabalho nos estúdios. Efetivamente, pode-se considerar que mesmo um filme cuja base narrativa seja os efeitos especiais, existe também um trabalho artístico, ainda que destacado no campo da técnica. Porém, para efeitos de divulgação, essa terminologia garantia a *O Exército Inútil* um destaque entre as produções do estúdio naquele ano.

Ao reunir, na mesma arte, referências sobre o desempenho do filme na Europa e a citação da divisão de “clássicos” do estúdio distribuidor, juntamente com os elementos do desenho, o cartaz procura atingir a um público dirigido, que valorize os elementos em destaque. A chancela final se estabelece com a apresentação do nome do diretor ao alto do desenho. Esse público é o conhecedor dos trabalhos de Robert Altman, que se identifiquem com a forma como seus filmes debatem as questões políticas e sociais da sociedade americana, que caracterizam sua cinematografia nos anos 1970.

Dessa forma, direcionando *O Exército Inútil* para um público que já era interessado em seus filmes, o diretor conseguia manter-se na indústria hollywoodiana, ainda que sob um momento onde seus filmes teriam que se adaptar às dificuldades de orçamento que vivia naquele momento. Mas o importante era continuar sendo referenciado como diretor de cinema hollywoodiano.

1.4.3 Outras divulgações de *O Exército Inútil*

Filmes de baixo orçamento que não apresentavam um bom desempenho nas bilheteiras dos cinemas poderiam dissolver parte de seus custos, na cadeia de produtos produzidos pelos estúdios de Hollywood: fitas de videocassete, livros, além da comercialização do direito de exibição do filme para redes de televisão aberta e a cabo¹³⁸. Essa foi mais uma estratégia utilizada pela United Artists com *O Exército Inútil*. Em 1984, o filme foi lançado no formato VHS (fita de videocassete) para venda ao consumidor.

Na contracapa da versão VHS do filme, lê-se a seguinte indicação de Judith Crist, crítica de cinema da revista *Saturday Review*: “Atordoante! Altman trouxe *Streamers* para as telas com a força de uma dinamite. Um filme muito interessante (*an engrossing*) e pungente”. Judith Crist não publicou nenhuma crítica ou resenha sobre *O Exército Inútil*, o que pode ser entendido apenas como um comentário específico para essa divulgação. De qualquer forma, existe a intenção de legitimar a

¹³⁸ Cf. MASCARELLO, op. cit., p. 349.

qualidade do filme por intermédio da crítica positiva de um profissional do meio cinematográfico.

Na capa frontal, vê-se o mesmo desenho do cartaz de divulgação e uma pequena descrição de Robert Altman como um dos mais “respeitados” e “originais” realizadores cinematográficos, e a referência a David Rabe, cuja “peça em que o filme é baseado”.

A sinopse do filme descreve-o como “uma poderosa e profunda exploração das emoções humanas e das tendências à violência que elas podem produzir”.

“Ameaçados e alterados por forças que estão além de seus controles, enclausurados, confinados e despidos de qualquer armadura, eles vão em direção a um violento confronto psicológico tão devastador quanto a guerra em si”.¹³⁹

O foco do conflito, portanto, dá-se no campo das emoções e da psique abalada, o que equivale ao mesmo grau de violência experimentado em um palco de guerra. Partindo do princípio metafórico que tanto a peça quanto o filme carregam, o material de apresentação do VHS já direciona os conflitos que serão ali discutidos, as questões raciais e a violência. Curiosamente o espectador saberá do terceiro elemento em conflito no enredo, a questão homossexual, somente assistindo ao filme, já que não há qualquer divulgação nesse sentido. Portanto, pode-se inferir que houve uma opção em aproximar *O Exército Inútil* da categoria de filmes de guerra e de arte em detrimento da questão homossexual como estratégia de venda, já que desde 1975 e, em especial, nos anos 1980, os filmes no gênero bélico tinham, geralmente, bom desempenho entre o público.

O texto de divulgação na contracapa do VHS termina citando os três maiores sucessos de Robert Altman, *MASH*, *McCabe and Mrs. Miller* e *Nashville*, todos da década de 1970. O material de divulgação busca atrair, novamente, o público formado por espectadores que assistiram aos filmes do diretor nos anos 1970 ou que acompanham sua obra. Os filmes citados têm como características marcantes a crítica ao *american way of life* e às instituições estadunidenses. Não foram mencionados os filmes dos anos 1980, muito menos *James Dean*, o mito sobrevive, com o qual *O Exército Inútil* tem estreitas relações.

¹³⁹ Cf. Capa original VHS. *Streamers*. USA: Media Home Entertainment, 1984. Tradução livre de: “Altman’s powerful and startling exploration of human emotions and the undercurrents of violence that they produce”. “Threatened and altered by forces beyond their control, herded, confined and stripped of all protective armor, they are driven into a confrontation as violent and psychologically devastating as war itself”.

Concluindo, os materiais de divulgação analisados estavam mais interessados em se aproximar daqueles espectadores que, ainda diminuto ou restrito, poderiam formar opinião a respeito da obra. Edmar Pereira comenta que,

[...] enquanto os grandes nomes das gerações nova e intermediária do cinema norte-americano enredam-se cada vez mais no sistema convencional de produção, com projetos caríssimos que exigem retorno compatível nas bilheterias, *Robert Altman arma esquemas para preservar sua autonomia. Adotou uma estratégia alternativa de produção: orçamentos baixos, filmagens rápidas, filmes endereçados a uma faixa específica de público* – a que não se interessa ou pelo menos não se contenta simplesmente com batalhas intergaláticas, caçadores aventureiros ou assassinos psicóticos elevados à condição de super-heróis. [...] *O Exército Inútil* é um filme chocante, absorvente, uma provocação ao raciocínio, à inteligência. Um filme que obriga a sua platéia a um esforço mental, a posicionar-se diante do que está sendo revelado, a *discutir depois sobre o que se viu*. (grifos nossos)¹⁴⁰

O comentário do crítico está inserido no contexto *romântico* para o qual Stephen Price alerta o pesquisador a evitar, a saber: a oposição entre o sistema hollywoodiano de produção e o trabalho *autônomo* do diretor. Sabe-se que não era o caso. O fato de Robert Altman estar realizando produções que o crítico considerou como *alternativas*, o mesmo tinha razões por serem estes os trabalhos que se apresentavam naquele momento. Porém, Pereira acerta em dois aspectos: a busca por um público específico e o desejo de que esse mesmo público *comentasse* sobre o que assistiu.

Em outras palavras, Robert Altman desejava que seu filme fosse visto e comentado por mais que seu espaço na indústria cinematográfica estivesse reduzido, assim como o orçamento de seus filmes. E, nesse caso, a *divulgação* foi satisfatória. *O Exército Inútil* é entendido, portanto, como um filme que está relacionado ao momento profissional do diretor, em atuar em produções mais modestas. Assim como o enredo de *Streamers* também se relaciona com as situações vividas pelo dramaturgo e seus conflitos pessoais, no momento da conclusão do texto. Portanto, trata-se de uma obra que faz referências ao momento presente da vida de seus realizadores, tanto o dramaturgo quanto o cineasta.

Nesse sentido, é necessário analisarmos o filme em si e determinarmos quais as relações que o mesmo estabelece com seu tempo no que se refere aos seus aspectos narrativos de crítica social, que enfatizam, para nós, os confrontos políticos vividos pelos grupos nele representados, a saber: os negros e os homossexuais.

¹⁴⁰ PEREIRA, op. cit.

2 ROGER E CARLYLE: OS RETRATOS DA COMUNIDADE NEGRA EM O EXÉRCITO INÚTIL E NOS ESTADOS UNIDOS NO INÍCIO DOS ANOS 1980

Em ensaio intitulado “Que ‘negro’ é esse na cultura negra?”¹⁴¹, Stuart Hall nos alerta para um fato que, muitas vezes, os cientistas sociais são negligentes: negro, enquanto uma categoria pura de análise, não existe. Não há uma experiência negra única ou uma situação única social. Como os indivíduos estão em constantes negociações em várias instâncias relacionais, ao pensarmos a questão a respeito dos negros, temos que considerar, também, as relações de classe, gênero, capital cultural, entre outras instâncias que estão interferindo e mediando as relações entre essas populações.

Nesse contexto, segundo o autor, “[...] é para a diversidade e não para a homogeneidade da experiência negra que devemos dirigir integralmente nossa ação criativa agora”.¹⁴² Neste capítulo, ao discorrermos sobre os retratos da comunidade negra, estaremos considerando essa pluralidade de relações que Hall nos incita a pensar. Dessa forma, se em alguns momentos nossa reflexão teve de se voltar para os grupos negros mais pobres das cidades americanas, os moradores dos antigos *ghetos*, que hoje compõem a periferia das grandes metrópoles americanas, em outros procuramos olhar a situação dos grupos negros mais abastados, da *burguesia* negra, percebendo as diferenças e as aproximações entre esses grupos.

Como nosso objeto focou-se nas ações do governo de Ronald Reagan que atingiram diretamente a parcela mais pobre da sociedade, formada em grande parte por negros (em todas as suas diversidades, inclusive dentro da própria etnicidade), entendemos, por outro lado, que o Estado, quando impõe suas políticas, desconsidera exatamente essa diversidade apontada por Hall. Portanto, procuramos privilegiar expressões como “comunidades negras urbanas”, “grupos negros menos favorecidos”, conscientes da diversidade de experiências sociais, culturais e subjetivas que se operam entre seus membros. Ao mesmo tempo, nos interessaram as ações governamentais de abrangência nacional, ainda que na última parte deste capítulo, nossa reflexão se baseie nas questões envolvendo os presídios dos grandes centros urbanos dos Estados Unidos.

¹⁴¹ HALL, Stuart. Que “negro” é esse na cultura negra? In: _____. **Da diáspora: identidades e mediações culturais**. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2006. p. 317-330.

¹⁴² *Ibid.*, p. 327.

As situações e as histórias vividas pelas personagens negras Roger e Carlyle em *O Exército Inútil* dialogam com questões pertinentes à sociedade norte-americana do início dos anos 1980, em especial, no que se refere à situação das comunidades negras. Nosso objetivo neste capítulo é analisar tais questões, a partir da trajetória dessas personagens, utilizando, para tanto, seleções de algumas cenas do filme.

Primeiramente, faremos uma descrição das personagens, percebendo como elas foram entendidas pelas críticas cinematográficas na época do lançamento do filme. Em seguida, tomaremos os principais tópicos que dizem respeito a ações políticas implantadas durante o governo de Ronald Reagan entre 1981 e 1983, e seu contexto social entre os grupos negros, como representação das situações vividas pelas personagens na caserna.

2.1 A Opinião dos Críticos sobre as Personagens Roger e Carlyle

O crítico Vincent Canby destacou a atuação de Michael Wright, que interpretou Carlyle e, a respeito da personagem, considerou-a “boca suja e malandro de rua”¹⁴³. Ele acredita que o ator estava intimidado diante das câmeras. A respeito de Roger, outra personagem negra da trama, Canby o identificou como um “negro da classe média”¹⁴⁴.

Portanto, em um primeiro momento, o crítico interpretou as personagens negras a partir de seus estratos sociais, “malandro de rua” e “classe média”. Essas características podem ser percebidas na conversa entre Roger e Carlyle (sequência 5) quando se encontram pela primeira vez. Carlyle convida o colega para irem até a cidade se divertir. Roger, tentando esquivar-se, procura protelar sua companhia

¹⁴³ O excesso de termos chulos ditos por Carlyle e os demais personagens em *O Exército Inútil* geram um constrangimento em sua utilização no trabalho acadêmico. Porém, por vezes, as palavras se fazem necessárias em sua literalidade, sob o risco de prejudicar o sentido da cena analisada. Dessa forma, optamos por referenciá-las no corpo do texto, na perspectiva de seus significados e, quando necessário, a tradução literal ocorrerá nas notas de rodapé.

¹⁴⁴ Cf. “Of the actors, Michael Wright, as Carlyle, a bad-mouthing, streetwise black, comes off least intimidated by camera. [...] David Alan Grier is Roger, the middle-class black soldier”. (Sobre os atores, Michael Wright, como Carlyle, negro malandro de rua, boca suja, fica menor, intimidado pela câmera. [...] David Alan Grier, é o soldado negro de classe média. CANBY, op. cit.

dizendo que o encontraria mais tarde.¹⁴⁵ Ao longo da sequência, percebe-se uma tentativa de Carlyle de estabelecer vínculos como o “irmão” negro. Richard Combs percebe essa tentativa de Carlyle buscar “sempre, desconsolado, a companhia de Roger” porque se sente “perturbado porque seu barracão está cheio de brancos e pela vida no exército em geral”.¹⁴⁶

O fato de ser o único negro entre os moradores de seu dormitório explica a tentativa da personagem procurar o “outro cara negro”, como mesmo diz, na caserna onde Roger dorme. Segundo Gerstle, uma das formas de os soldados negros se cumprimentarem nos pelotões no Vietnã, era utilizando primeiramente as expressões da comunidade *black* para depois conversarem por intermédio das expressões militares. Isso é reflexo da tentativa de estabelecimentos de laços e identificação, tal qual Carlyle procurava em sua amizade com Roger. Entre os dois, expressões como “meu cara” (*my man*), *baby*, “irmão” (*brother*) e “negro” (*niger*) demonstram os vocabulários típicos dos membros de comunidades negras dos anos 1960 e 1970.

Ao perceber que o ambiente que o colega se encontra é melhor que a “Companhia P”, onde está alojado, Carlyle se revolta e procura “entender a situação”. Ele não entende a diferença de tratamento no exército, entre si e Roger, se ambos são negros. Roger, então, explica que pertence ao grupo “Nível 4” (Spec Four). Irritado, Carlyle expõe a dura realidade que ambos estão vivendo: “Nível 4, T5, F2, Nível *porcaria*. Estamos no exército agora, cara! Todo mundo nessa *porcaria*, em uma semana, será enviado para o mesmo lugar”.¹⁴⁷

O “Nível 4” se referia a um segmento entre os soldados direcionados para trabalhos burocráticos e, portanto, gozavam de privilégios por possuírem um nível de escolarização mais elevado, exigido para a função. Situação diferente dos soldados que serviam na “Companhia P” e tinham como obrigações os trabalhos de limpeza e manutenção.

Nessa sequência, portanto, o espectador toma conhecimento do fato de que, mesmo entre os negros, havia diferenças no exército e, por consequência, na

¹⁴⁵ A câmera capta-os a partir de um Plano de Conjunto Próximo, onde vemos os dois em cena, e em seguida, segue-se uma série plano-contra-plano em Plano Próximo (amplamente utilizado ao longo do filme). A maior parte das cenas ocorre nessa perspectiva e as personagens são captadas individualmente, o que corrobora para a tese de Canby de que o excesso de *decoupage* “isolou” o trabalho dos atores.

¹⁴⁶ COMBS, op. cit., p. 215-220. p. 218.

¹⁴⁷ Carlyle diz: “*Spect shit*”, ou seja “nível merda”.

sociedade americana. Quando narra sua história pessoal, Carlyle conta que sua escola “foi a rua”, diferentemente de Roger, que teve a oportunidade de frequentar a escola e um curso superior.

Inácio Araújo interpreta as diferenças entre Roger e Carlyle a partir de outras oposições existentes entre as personagens: Roger é o “negro bom” enquanto Carlyle é o “negro mau”. Para o crítico, o primeiro estaria mais preocupado em tentar “colar os escombros de uma América multifacetada” e o segundo foi o “pavio da tragédia que atingirá a todos” e está “mais preocupado em sentir o corpo”.¹⁴⁸

Nesse aspecto, o crítico parte de uma análise de caráter, ou da reflexão sobre os valores morais das personagens, ainda que de forma literária. A busca de Roger em “colar os escombros” pode ser percebida em sua fixação pela limpeza do espaço militar. Nas primeiras sequências em que aparece, Roger mostra-se disciplinado e dedicado na organização da caserna.

A personagem de Roger parte de uma construção na qual o mesmo se apresenta, primeiramente, mais preocupado em manter o espaço da caserna tal qual ele se encontra: poucos moradores, camas organizadas, o chão limpo. Ao perceber essas características, Araújo as considera uma tentativa de “colar os escombros de uma América multifacetada”. Para Roger, o fato de estar inserido naquele grupo já era a garantia de que necessitava para poder sobreviver naquela estrutura. Era aceito e procurava manter essa situação. De certa forma, a personagem dialoga com a ação de muitos cidadãos negros que também buscam sua inserção, tendo que para isso, colar escombros, unir situações limites, em que possam garantir a sua sobrevivência – empregos, estudo, enfim, sentir-se também um americano – mesmo que para tanto tenham de tolerar momentos de exclusão e chacotas sobre sua condição social.

Roger afirma que a caserna tornou-se, naquele momento, sua própria casa. O desejo de sentir-se em casa, na caserna, pode ser interpretado como o desejo de muitos cidadãos negros sentirem-se igualmente pertencentes e membros da sociedade americana, ainda que do ponto de vista político e institucional, estejam vivendo sob uma situação de ameaça a suas condições de vida. Roger não está de todo integrado, é o seu esforço que o mantém entre os membros privilegiados da caserna.

¹⁴⁸ ARAUJO, op. cit.

Para Carlyle, a presença no exército se traduz em ameaça à sua própria vida: “eles vão me matar, cara!”. O desprezo desse segundo pelo exército se revela na última sequência número 15, equivalente ao final do primeiro ato do texto dramático, quando, embriagado, invade a caserna na calada da noite e “suja” a área que Roger tanto preza. Para Carlyle, aquela organização não representa sua casa (como Roger a concebe), nem mesmo é merecedora do cumprimento de suas normas.

Nesse contexto, desenha-se um perfil no qual o primeiro parece ser bom, e o fato de Carlyle desprezar as regras e, em uma ação de violência, assassinar Billy e Rooney, demonstra seu caráter mau. Porém, Carlyle também manifesta simpatia pelos membros do grupo, quando se sente inserido. Ao sentir-se rejeitado e ameaçado, a partir da sequência 15, os desejos de Carlyle tornam-se o estopim da tragédia.

No jornal *Folha da Tarde*, a foto de destaque de *O Exército Inútil* é de Michael Wright, ator que interpretou Carlyle¹⁴⁹. Edmar Pereira assim o descreve:

[...] outro negro rebelde (M. Wright), provocador, um sobrevivente profissional que sabe atacar e escapar como serpente, com a certeza de que para ele só interessa o aqui e agora, que qualquer compromisso com a ética só beneficiará seus inimigos e adversários.¹⁵⁰

A construção da personagem de Carlyle demonstra um percurso pelo qual ocorrem alterações de comportamento ao longo da trama. Nas primeiras sequências do filme, Carlyle é retratado como um soldado incomodado com sua situação enquanto membro do exército e busca outro negro com quem possa se aliar em seu intento de desertar. Quando conhece Roger e Richie, ele interpreta a amizade entre os dois como um acordo que inclui o acesso sexual a esse último.

A partir dessa ilusão, Carlyle passa para uma posição de ataque, primeiramente em relação à Richie e depois Billy, pois acredita que ele seja homossexual também. Uma diferença importante entre o texto dramático e a adaptação realizada por Robert Altman é que em *O Exército Inútil* o questionamento sobre a sexualidade recai tanto sobre Richie quanto sobre Billy, ao passo que no

¹⁴⁹ O mesmo ocorre nas resenhas publicadas por Serge Toubiana (*Cahiers du Cinema*, n. 352, out. 1983), Hervé Le Roux (*Cahiers du Cinema*, n. 358, abr. 1984) e Michel Ciment (*Positif*, n. 273, nov. 1983).

¹⁵⁰ PEREIRA, op. cit.

texto de Rabe a ênfase é conferida a Billy, já que Richie é assumido desde o princípio da história.¹⁵¹

Ao final da sequência 14, quando Carlyle sente-se pressionado por Richie que o ataca com comentários racistas ao defender Billy. Sentindo-se acuado, Carlyle afirma que “fala coisas más”, porém, “não faz coisas más”. E em seguida diz: “Não me levem a sério, nunca!” Saindo de cena, e da caserna, a personagem passa por um grupo de soldados que jogam cartas e diz: “Ei caras, vocês estão jogando com 51 cartas, porque a Rainha de Vermelho está ali”, dirigindo-se a Richie. Mais uma vez, a personagem demonstra a dubiedade entre o que diz e o que faz. A frase que revela Carlyle é a segunda, na qual diz para não levá-lo a sério, pois, apesar de ter se desculpado e dito saber que Richie “não é bicha”, acaba expondo novamente a questão da sexualidade do colega. Ou seja, ele também *faz coisas más*, não se restringe apenas a dizê-las.

A personagem se constrói, portanto, sob um jogo de contradições que, ao final da película, demonstram seu desequilíbrio. Um exemplo se dá na sequência 12, em que todos os recrutas estão na caserna após terem ido a um prostíbulo na cidade, com exceção de Richie. Carlyle chama o grupo de “uma grande família”. Porém, diante da negativa de Roger e Billy em ceder espaço para que ele e Richie possam consumir o ato sexual enunciado na sequência anterior, Carlyle se torna o algoz do grupo, responsável pelas mortes que ali ocorrerão.

Acreditamos que é nesse contexto que se pode fazer uma leitura da personagem, por vezes integrada, outras em oposição direta aos acordos de convivência na caserna, até a atitude extrema de romper tanto os padrões de disciplina quanto de convivência. Para Edmar Pereira, a personagem de Carlyle é tão marcante, que conclui seu texto afirmando que “Michael Wright provavelmente se torne a primeira imagem a ser lembrada a propósito desta perturbadora sessão de cinema”.¹⁵²

Quanto a Roger, Pereira o descreve como “um negro que assimila mais ou menos em silêncio as ofensas e discriminações”. Uma das cenas nas quais isso se evidencia é na sequência número 8, quando Rooney, ao descrever sobre seu passado em combates junto a Cokes, afirma que ambos “já passaram por tanta *porcaria*, que poderiam estar ‘marrons’” e, dirigindo-se a Roger, desculpa-se,

¹⁵¹ RABE, op. cit.

¹⁵² PEREIRA, op. cit.

afirmando que não era sua intenção ofendê-lo.¹⁵³ A reação de Roger não passa de um olhar de desaprovação ao comentário e se mantém calado. Roger acredita no exército e não considera sua situação negativa: “Aqui não é tão ruim assim”, diz a Carlyle na sequência em que eles se conhecem. Portanto, Roger pode ser descrito como a personagem negra integrada que, para manter-se nessa situação, ignora àquelas que a expõem ao preconceito.

Na cena em que Billy adverte sobre o perigo da presença de Carlyle na caserna, Roger assim explica sua situação: “Nem todo homem negro no mundo é como eu, você tem que entender isso”. Dessa forma, Roger expressa o seu consentimento com as situações a que se submete, como uma forma de inserção no ambiente militar e, ao mesmo tempo, marca a sua diferença para com a outra personagem negra.

Luiz Nazário restringe seus comentários à personagem de Carlyle, asseverando que ela “apenas deseja saciar em Richie o seu desejo animal”. Nesse sentido, o crítico concorda com a construção operada na trama pelas personagens de Billy e Roger sobre os desejos de Carlyle por Richie. Carlyle revela em momento de fúria, após cortar a mão de Billy: “eu não preciso provar para vocês que eu não sou um animal”. Billy retorna da sala dos sargentos e ao se dirigir à Carlyle, chama-o pejorativamente de “sambo”, mais uma vez, comparando-o a um animal.¹⁵⁴

A animalidade de Carlyle é destacada, principalmente, em relação ao seu desejo sexual por Richie. Esse sentimento de animalidade atribuído a Carlyle relaciona-se com o fato de entrar no espaço onde os demais moradores da caserna sentiam-se seguros. Sua tentativa constante de pertencer àquele grupo rompe os laços entre as personagens – Richie, Roger e Billy passam a defender posições diferentes sobre o outro colega – e, dessa forma, expõe as fragilidades de cada um.

As sensações de estranhamento e perda de códigos que ordenam o mundo, ainda mais em um espaço desconhecido e agressivo como uma caserna do exército, podem ser interpretadas por meio da expressão inglesa *wilderness*. O conceito tem múltiplas interpretações e pode se referir, inclusive, ao sentido de animalidade e barbárie. Desse modo, os desejos de Carlyle por Richie não são concebidos como

¹⁵³ Diz Rooney: “*Me and Cokes been in so much shit together we oughta be brown*”. (Eu e Cokes já estivemos em tanta *merda* juntos, que deveríamos estar marrons). RABE, op. cit., p. 30.

¹⁵⁴ Sambo é o termo pejorativo para se referir aos negros nos Estados Unidos, semelhante ao uso da palavra “macaco” em português.

mera atração homossexual, mas sim, inserem a personagem em um universo de ameaças e desequilíbrio¹⁵⁵.

Richard Combs destaca que

[...] o que provoca o derramamento de sangue é a quebra psíquica (com seu componente social e econômico) que emana de Carlyle, o membro não integrado, despossuído dessa fraternidade militar, quando invade o barracão dos três recrutas que se adaptaram astutamente à arena militar (ou “área”, esse espaço habitado estritamente definido por Roger, em particular, que se esforça em mantê-lo limpo)¹⁵⁶

Na primeira sequência do filme, enquanto vemos Rooney armando a bombinha na cama do soldado, Carlyle é enquadrado em vários planos curtos através das janelas da caserna. Ele é a primeira personagem que se vê. Entra silenciosamente e Richie, ao vê-lo, afirma prontamente: “Roger não está aqui!” Ao que Carlyle pergunta: “Soube que tem um cara negro aqui, onde ele está?”

A fala de Richie traz elementos que vão ao encontro dos comentários de Combs. Primeiramente, Richie julgou que Carlyle procurava por Roger simplesmente pelo fato de ambos serem negros, expondo uma situação relativamente comum naquele final dos anos 1960, onde a história é ambientada, qual seja, a divisão entre negros e brancos no exército americano.

Durante a Guerra do Vietnã, negros e brancos formavam, por vezes, pelotões separados. O número de negros alistados no Exército nos anos de 1960 era, praticamente, o dobro dos brancos: 30% em relação aos 18% de brancos e, ainda, o alistamento era mais frequente entre negros. Segundo Gerstle, a porcentagem de negros alistados em 1972 superou o índice de negros na sociedade americana no mesmo ano.¹⁵⁷

Dessa forma, o estranhamento de Richie é, também, reflexo da desintegração existente entre negros e brancos na sociedade norte-americana durante o início das operações bélicas no Vietnã e seu comentário evidencia a dificuldade de Carlyle ser um novo morador da caserna.

Para Eric Braun a representação de Carlyle “é perturbadamente o retrato completo do homem mau, porque o que tem de bom em si não pode nunca vir à

¹⁵⁵ Ver LIMERICK, Patricia. **The Legacy of conquest**. The unbroken past of American west. New York: Norton, 1987.

¹⁵⁶ COMBS, op. cit., p. 218.

¹⁵⁷ Cf. GERSTLE, op. cit., p. 324. “*Black enlisted men rigidly separated themselves from whites*”.

tona”. Roger, por sua vez, “revela-se, ao final, carecer de entendimento” das situações que acabou de vivenciar.¹⁵⁸

Braun acredita que a maldade em Carlyle deve-se ao fato de o mesmo nunca ter tido oportunidade de expressar o que tem de positivo em seu interior. Nesse sentido, o comentário do crítico faz referência às dificuldades vividas pela personagem, enunciadas, principalmente na sequência 16,¹⁵⁹ quando Carlyle narra a história de sua infância. Ao final, descobre-se que a mãe o enganava ao afirmar que o açougueiro da rua onde viviam era seu pai. As experiências sofridas de Carlyle seriam, segundo o comentário do crítico, o gerador de suas ações e agressões e, por isso, seu lado bom nunca teve condições de aflorar.

Chama atenção, ainda, a observação do crítico a respeito da “falta de entendimento” de Roger. A afirmação se pauta, sobretudo, na reação da personagem para o sofrimento de Richie diante da morte de Billy e de Rooney por Carlyle. Roger acusa o colega pela tragédia ocorrida, pois foi sua atração por Billy e seu consentimento em ter relações com Carlyle dentro da caserna, que motivou os assassinatos. Duro em seus comentários, na sequência em que o sargento Cookes questiona o fato de Richie estar chorando, ele responde: “Está chorando porque é *bicha!*” Apesar de Richie e Roger serem considerados minorias excluídas na sociedade americana (negros e homossexuais), em *O Exército Inútil* isso não possibilitou a aproximação dos dois.

Como pudemos perceber, Carlyle e Roger representam diferentes experiências dos negros no exército, desde sua função na maquinaria de guerra, como também, suas trajetórias pessoais de vida evidenciam posições distintas na sociedade americana, na época do conflito no Vietnã.

Nesse momento, procuraremos articular o contexto histórico dos anos 1980 com fatos e acontecimentos que atingiram as personagens de Roger e Carlyle, procurando evidenciar que, da mesma forma como a história de *Streamers* dialogou com situações que atingiam os grupos negros nos anos 1960 e 1970, o filme *O Exército Inútil* remete, também, ao seu contexto nos Estados Unidos dos anos 1980.

¹⁵⁸ Tradução livre de: “*Carlyle is a disturbingly complete portrait of a evil man because the good in him has never been allowed to surface*”. “*Roger is revealed, in the end to be almost totally lacking in understanding*”. Cf. BRAUN, op. cit., p. 40.

¹⁵⁹ Cena 2 do segundo ato do texto dramático.

2.2 Retratos das Comunidades Negras nos Estados Unidos nos Anos 1980

O período da governança de Ronald Reagan frente à presidência dos Estados Unidos (1981-1984; 1984-1988) é tratado, pelos especialistas em política norte-americana, como o momento em que os vários grupos políticos de direita se reorganizaram em torno das possibilidades abertas para a implantação de seus projetos. “Os políticos da administração Reagan eram profundamente conservadores, mesmo quando algumas de suas políticas não o eram”, afirma Sean Wilentz.¹⁶⁰

Nesse sentido, procuraremos definir as tendências políticas que se rearticulam em torno do gabinete do presidente, sobretudo a chamada Direita Cristã, grupo mais influente durante a administração de Ronald Reagan. Entre suas ações políticas, destacaremos a ampliação do setor bélico e as implicações sociais no início dos anos de 1980.

Em seguida, procuraremos focar as mudanças nas políticas sociais que caracterizavam os serviços prestados às comunidades mais carentes nos Estados Unidos, destacando de que modo tais medidas deixaram esses grupos mais expostos (e atingiram, por consequência, a maioria negra do país), em um momento que Gerald Messadié classificou como a “pauperização contínua” dos menos privilegiados.¹⁶¹

Finalmente, abordaremos a relação existente entre o empobrecimento das comunidades negras nos Estados Unidos ao longo dos anos de 1980 e o crescimento “vertiginoso” da população carcerária norte-americana, entendendo-a como consequência agravada pelas políticas liberais implantadas pelo gabinete republicano de Reagan.¹⁶²

¹⁶⁰ Tradução livre de: “*The politics of the Reagan administration were deeply conservative, even when some of policies are not*”. WILENTZ, Sean. **The age of Reagan**. A history (1974-2008). New York: Harper Collins, 2008. p. 129.

¹⁶¹ “Vem-se produzindo na América uma pauperização progressiva que não foi nem de longe corrigida pelas mudanças ocorridas durante o período estudado [a saber: 1980-1988]”. MESSADIÉ, Gerald. **A crise do mito americano**. Réquiem para o Super-Homem. São Paulo: Ática, 1989. p. 63.

¹⁶² “É impossível descrever, e ainda menos explicar, o repentino ‘encolhimento’ do setor de assistência social do Estado na América e o concomitante ‘inchamento’ de seu braço penal após meados de 1970”. WACQUANT, Loïc. **Punir os pobres**. A nova gestão da miséria nos Estados Unidos (A onda punitiva). Rio de Janeiro: Revan, 2003. p. 331.

Dessa forma, partindo das questões que o filme *O Exército Inútil* suscitou sobre as diferenças e os problemas retratados pelas personagens negras Roger e Carlyle, concluímos que o significado original da palavra *Streamers*, enquanto o paraquedas que falha durante o salto, conduzindo à morte inevitável quem dele depender, bem se aplica à realidade dos negros norte-americanos no início da década de 1980.

2.2.1 A ascensão da Nova Direita no governo de Ronald Reagan

A “Nova Direita” nos Estados Unidos é composta por um conjunto plural de forças políticas, que agrupa agremiações de políticos conservadores tradicionais, bem como, de base religiosa de extrema direita.¹⁶³

Entre as diferentes agremiações políticas que compõem a Nova Direita, a Direita Cristã é uma das mais influentes, por congregar políticos ligados a movimentos de cunho religioso pentecostal, que ganhou força nos Estados Unidos, no final dos anos 1970. Nesse sentido, os políticos da Direita Cristã atingem a um grande público por meio das várias denominações religiosas que representam. Defendem a manutenção dos valores morais e cristãos nos Estados Unidos e tendem a conceber os problemas sociais pelo viés religioso, qual seja, enquanto obras “diabólicas” que desejam destruir a nação, vista como expressão das “bênçãos de Deus”.¹⁶⁴

¹⁶³ Entre os principais grupos da direita estão os chamados *conservadores* e *neoconservadores* cuja maioria é formada por intelectuais ligados ao judaísmo e aos acadêmicos universitários. Os conservadores cristãos são, em sua maioria, compostos por membros do chamado Cristianismo Renovado, cuja base são os movimentos carismáticos e pentecostais dos anos 1970. Cf. SAXE-FERNÁNDEZ, op. cit., p. 68.

¹⁶⁴ Os Estados Unidos são concebidos pelos cristãos americanos como o lugar escolhido por Deus para construir uma nova sociedade. Ali, seus cidadãos, desde que obedientes às leis divinas e às tradições culturais, encontrarão a prosperidade. A origem dessa concepção pode ser encontrada nas chamadas “jeremiads”, conforme Sacvan Bercovitch, que compõem a “narrativa da nação”. Nessa narrativa, os conflitos e as incoerências são suprimidos e a América aparece como a terra concedida por Deus aos peregrinos puritanos que saíram da Inglaterra para construir uma nova vida, uma *New England*. Segundo o autor, as *jeremiads* são parte do discurso puritano que extrapolam o limite do púlpito religioso e tornam-se também um sermão político. Ver: BERCOVITCH, Sacvan. **The american jeremiad**. Wisconsin: University of Wisconsin Press, 1978. p. 5.

Ariel Finguerut destaca que:

O que entendemos por direita cristã passa tanto por movimento de cunho religioso e conservador como também por um movimento político que, nas últimas décadas, somando vitórias e derrotas eleitorais e políticas, caminhou de uma condição nascente de *outsider* nos anos de 1970 para uma das forças políticas mais bem organizadas e influentes, principalmente no Partido Republicano no limiar do século XXI.¹⁶⁵

O autor argumenta que a origem do grupo estava na resistência de religiosos tradicionais americanos frente às mudanças políticas e sociais que se operaram ao longo dos anos 1960 e 1970. Entre essas mudanças, destacam-se aquelas ligadas aos movimentos feministas (direito ao aborto e ao divórcio), negros (igualdade civil), homossexuais (descriminalização da homossexualidade e liberdade de expressão), bem como os movimentos pacifistas (fim da Guerra no Vietnã)¹⁶⁶. Como a maior parte dos soldados recrutados para a guerra eram negros e afro-descendentes, corroborava-se, dessa forma, para a tese de que os Estados Unidos praticavam um imperialismo de base racista e cabia a seus membros manifestar sua luta como também, o orgulho de suas etnias.¹⁶⁷

Além disso, a ação dos Estados Unidos no sudeste asiático era associada à outra forma de racismo: o combate aos “amarelos”¹⁶⁸. No filme *O Exército Inútil*, a personagem de Cokes satiriza a situação dos asiáticos, ao afirmar que sua estratégia de guerra consistiu em urinar em seus rios, criando a relação entre o seu ato e o a cor da raça atribuída aos asiáticos.

Maurice Isserman e Michael Kazin classificam os movimentos sociais nos anos 1960 como uma “guerra civil”, no sentido de ter colocado grupos oponentes frente a frente, em uma batalha pela ampliação dos direitos civis¹⁶⁹. Nesse sentido, as conquistas que os movimentos sociais adquiriram, ao longo dos anos 1960 e

¹⁶⁵ FINGUERUT, Ariel. Formação, crescimento e apogeu da direita cristã nos Estados Unidos. In: SILVA, Carlos Eduardo Lins. (Org.). **Uma nação com alma de Igreja**. Religiosidade e políticas públicas nos EUA. São Paulo: Paz e Terra, 2009. p. 113-155. p. 113.

¹⁶⁶ Cf. “As mudanças nos costumes, principalmente o declínio de uma prática até então muito comum, a de se rezar nas escolas americanas, somadas à inédita proteção constitucional à prática do aborto e de respeito à liberdade de expressão que incluía o que muitos consideravam pornografia, levaram a uma organização militante dessas pessoas. De partida buscavam mudar a jurisprudência que permite o aborto legal e, para tanto, mudar o perfil da Suprema Corte, responsável por parte dessas transformações e em parte suscetível a pressão políticas”. Ibid., p. 113.

¹⁶⁷ “Em finais dos anos 1960 e anos 1970 um estilo cultural nacionalista negro se expandiu no país. Alegavam que as demais etnias não brancas deveriam ter orgulho de suas identidades e procurar reconectar-se com suas tradições culturais.” Ibid., p. 127.

¹⁶⁸ GERSTLE, op. cit., p. 318.

¹⁶⁹ ISSERMAN; KAZIN, op. cit., p. 5.

1970, eram entendidas pelos mais conservadores como um ataque à nação e às suas tradições.

Entre esses ataques, o uso de dinheiro público em programas que atendiam a grupos que estavam em desacordo com a tradição era visto, portanto, como uma traição dos governos aos valores americanos¹⁷⁰. Segundo Lary May, os “americanos gastam mais tempo e dinheiro que outras pessoas, e geralmente sentem-se recompensados, porque isso não é um privilégio ou honra; é parte de sua herança nacional”¹⁷¹. A razão das críticas dos grupos de direita reside no fato de que os movimentos de contestação que ganharam força nesse período acabaram por questionar, de uma forma ou de outra, valores até então considerados sustentáculos da cultura norte-americana.

Ronald Reagan, percebendo a força política que residia entre os grupos da Nova Direita, em especial, da Direita Cristã, procurou afinar seu discurso em torno de questões morais como uma possibilidade de aliança política que poderia sustentar sua governabilidade na presidência do país. Em discurso que ficou conhecido como “*Evil Empire*” (*Império do Mal*), na Convenção Nacional das Igrejas Evangélicas dos Estados Unidos, em 1983, o presidente disse:

Tenho certeza de que você deve desanimar às vezes, mas você fez melhor do que sabe, talvez. Há um grande renascimento espiritual na América, *uma renovação dos valores tradicionais que tem sido o alicerce da bondade e da grandeza da América*.¹⁷² (grifo nosso)

Ronald Reagan acreditava, portanto, que a retomada de valores tradicionais da cultura americana poderia ser vista com bons olhos por grupos conservadores no

¹⁷⁰ Portanto, as políticas sociais e o discurso do *american way of life*, muito difundido entre os anos 1950 e 1960, eram direcionados, em especial, aos americanos brancos, que viam nas mudanças econômicas do período, um reflexo da superioridade dos Estados Unidos e, por isso, defendiam seu modelo, entendido como uma herança acumulada desde os fundadores da nação. Os negros tinham maior dificuldade de assumir o discurso do “sonho americano”, devido a sua condição social e sua pequena participação na classe média americana.

¹⁷¹ Tradução livre de: “*Americans spend more time and money on it than other people and generally feel rewarded because it's not a privilege or honor; it's part of their national heritage*”. MAY, Lary. **The Big Tomorrow**. Hollywood and the politics of the American Way. Chicago: University of Chicago Press, 2000. p. 179.

¹⁷² Tradução livre de: “*I'm sure that you must get discouraged at times, but you've done better than you know, perhaps. There's a great spiritual awakening in America, a renewal of the traditional values that have been the bedrock of America's goodness and greatness*”. Discurso proferido dia 08 de março de 1983. REAGAN FOUNDATION. 1983. Disponível em: <www.reaganfoundation.com/speech/evil.html>. Acesso em: 23 jun. 2009.

país¹⁷³. Ao afirmar que a América estava vivendo um momento de *renovação dos valores tradicionais*, o presidente se colocava como o representante e o agente dessas mudanças.

Entre os grupos integrantes da Nova Direita, destaca-se a chamada “Maioria Moral”, liderado por cerca de 300 mil pastores evangélicos – dos quais alguns eram políticos influentes – e que, no início dos anos 1980, respondiam por aproximadamente 60 milhões de fiéis, equivalente a 25% do eleitorado naqueles anos. Nas palavras de Finguret, “Reagan, mais do que qualquer outro, abraçava as bandeiras defendidas pela Maioria Moral”.¹⁷⁴

Dessa forma, o apoio da Direita Cristã se estabeleceu sob uma aliança estratégica, por meio da qual o gabinete presidencial viabilizaria as condições de aprovação de alguns de seus projetos e, por outro lado, receberia apoio para as suas ações políticas.¹⁷⁵

Era necessário, portanto, rever as posições liberais vividas nas das últimas décadas, que foram entendidas pela direita como momento de *desvio* na política americana. Nas palavras de Saxe-Ferñandes, “esses setores ultraconservadores estão convencidos de que os Estados Unidos caíram nas mãos de políticos corruptos e perniciosos, que estão empenhados em subverter as tradições básicas da nação.”

Saxe-Ferñandes continua, salietando que,

Com a ascensão política de Reagan e de um considerável número de personagens identificadas com as correntes mais reacionárias aos altos postos do poder, começou-se a considerar de maneira mais séria aquilo que antes deste acontecimento era geralmente subestimado: a articulação de vários grupos ultradireitistas, firme e tenazmente apoiados economicamente por grandes empresas.¹⁷⁶

Esses grupos conservadores tinham objetivos específicos que foram levados a cabo pelo governo Reagan: ampliar a participação da iniciativa privada nos

¹⁷³ SAXE-FERNÁNDEZ, op. cit., p. 67.

¹⁷⁴ A Maioria Moral era um grupo de evangélicos pentecostais liderados pelos pastores Jerry Falwell e Paul Wyrich. Cf. FINGUERUT, op. cit., p. 122.

¹⁷⁵ Um dos exemplos dessa aliança se refere ao grande desenvolvimento que a rede evangélica de televisão CBN (*Christian Broadcasting Network*) gozou ao longo dos anos 1980. Depois da ascensão de Reagan ao poder, a CBN se tornou o segundo maior canal de televisão do país. Cf. SILVA, Carlos Eduardo. Do alto da colina: religião e política na história dos Estados Unidos. In: _____ (Org.). **Uma nação com alma de igreja**. Religiosidade e políticas públicas nos EUA. São Paulo: Paz e Terra, 2009. p. 69-112. p. 78.

¹⁷⁶ SAXE-FERNÁNDEZ, op. cit., p. 66.

negócios do governo e rever posições sociais consideradas excessivamente liberais para os valores tradicionais americanos. No que se refere ao primeiro aspecto, cabe analisar a ascensão das grandes corporações, em especial, da indústria bélica durante o governo de Reagan.

O orçamento anual militar dos Estados Unidos no ano de 1980 era da soma de 134 bilhões de dólares. Em 1982, Ronald Reagan enviou para o Congresso a proposta de Iniciativa de Defesa Estratégica (*Strategy Defense Initiative*, SDI) que previa um incremento na área militar na ordem de 300 bilhões de dólares por ano, até 1985. Sua argumentação se baseava na vulnerabilidade dos Estados Unidos diante dos conflitos que caracterizavam as disputas militares com a URSS, na época.¹⁷⁷

A indústria bélica representava (e ainda hoje representa) a maior área de investimentos públicos no país. Ao priorizar a sua ampliação, o governo favorecia uma série de corporações correlatas que operam na construção do aparato bélico norte-americano. A partir de campanhas, nas quais o próprio presidente vinha a público manifestar suas posições, Ronald Reagan insuflava um discurso belicista, questionando os acordos internacionais de não proliferação de armas nucleares. Reagan argumentou que a relação de convivência armada entre os Estados Unidos e seus inimigos externos, assim poderia ser comparada: “Não é a mesma relação que um fazendeiro tem com o peru até o dia de Ação de Graças?”¹⁷⁸

Ao mesmo tempo foram impostos cortes nos serviços educacionais públicos destinados às populações mais carentes. O reitor da Universidade de Nova York, John Brademas, questionava a política do governo federal em 1982, alertando para o decrescimento do fomento público no setor educacional: “Simplesmente não é possível projetar sistemas bélicos sofisticados ou implementar orçamentos anuais de defesa de 300 bilhões de dólares, sem o trabalho de cientistas, técnicos e analistas altamente treinados”.¹⁷⁹

O fato que é o aumento do orçamento militar possibilitou ao país expandir suas ações bélicas externas ao final de 1983 e no decorrer dos demais anos da

¹⁷⁷ Os argumentos de Reagan se revelaram falsos, pois havia acordos assinados entre os Estados Unidos e URSS de controle dos armamentos nucleares, os chamados SALT 1 e SALT 2. Assim, o incremento do orçamento visava, efetivamente, atender aos interesses corporativos da indústria bélica. Ver: GADDIS, op. cit., p. 226-227.

¹⁷⁸ GADDIS, Ibid., p. 228.

¹⁷⁹ BRADEMAS, John. Escolaridade e política pública. In: BERLOWITZ, Leslie; DONOGHUE, Denis; MENAND, Louis. **A América em teoria**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1993. p. 184-200. p. 185.

administração Reagan.¹⁸⁰ Segundo Gary Gerstle, as guerras nos Estados Unidos “possibilitaram oportunidades para afiar a identidade nacional americana contra inimigos externos que ameaçavam a existência da nação, em transformar milhões de americanos cuja lealdade era incerta em ardentes patriotas”.¹⁸¹

Desse modo, o maior desenvolvimento da indústria bélica no país atingia também finalidades políticas, ao possibilitar a retomada do patriotismo, com base nas tradições americanas, e diminuir a força das críticas aos programas políticos implantados por aquela administração. Como a diminuição dos programas de assistência social voltava-se, principalmente, para os grupos menos favorecidos da população, os interesses da base política de apoio de Reagan (Nova Direita) estavam mantidos.

No final do primeiro mandato de Ronald Reagan (1984), o número de pobres no país era estimado em 33 milhões de pessoas. Ainda, estatísticas apontam que no ano de 1983, existiam nos Estados Unidos 10 milhões de famílias com renda anual inferior a 10.000 dólares (cifra utilizada para considerar uma família pobre) e 24 milhões com renda inferior a 20.000 dólares (classe média baixa), perfazendo um total de 96 milhões de pessoas, equivalentes, à época, a 41% da população.¹⁸²

Para Nell Painter, a relação entre raça e pobreza nos Estados Unidos é um dos pontos fundamentais que o analista social deve estar atento. Em suas palavras, “o conceito de raça encerra conotações econômicas, de tal forma que falar de negros é o mesmo que falar dos pobres americanos”.¹⁸³

Com a ascensão de Ronald Reagan ao poder, as corporações industriais ligadas ao setor bélico foram, portanto, beneficiadas com o incremento do orçamento público federal, graças a uma série de políticas implementadas e apoiadas por políticos ligados à Nova Direita, base de apoio e governabilidade do presidente. Quanto aos negros, sua situação era de empobrecimento e maior

¹⁸⁰ Em outubro de 1983, ao mesmo tempo em que Ronald Reagan anunciava, pela televisão, novos cortes nos programas sociais, o presidente comunicava a nação que se iniciavam as operações bélicas na ilha de Granada, na América Central. Sob alegação de um golpe militar de caráter comunista, os Estados Unidos intervieram na ilha, colocando em ação a maquinaria de guerra, agora reforçada com maior aporte de dinheiro público. Os eventos ocorridos em Granada, de caráter muito mais nacionalista que “comunista”, não representavam uma ameaça aos Estados Unidos ou ao continente americano, mas sim, foram a oportunidade necessária para justificar as políticas implementadas no país, na época. Cf. WILENTZ, op. cit., p. 245 e seguintes.

¹⁸¹ GERSTLE, op. cit., p. 9.

¹⁸² Cf. MESSADIÉ, op. cit., p. 57.

¹⁸³ PAINTER, Nell. Relações raciais, história e política pública: os casos de fraude eleitoral no estado do Alabama em 1985. In: BERLOWITZ, Leslie; DONOGHUE, Denis; MENAND, Louis. **A América em teoria**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1993. p. 117-129. p. 117.

vulnerabilidade social, uma vez que programas que lhes garantiam acesso a uma série de serviços sociais, foram drasticamente cortados.

Dessa forma, o discurso da guerra contra inimigos externos refletiu, também, uma guerra interna contra o grande inimigo na visão da direita conservadora: o programa de assistência social.

2.2.2 A crise dos serviços sociais nos Estados Unidos no início dos anos 1980 e as comunidades negras

As políticas sociais implementadas com a entrada de Ronald Reagan no poder e sua aliança com a Nova Direita foram assim interpretadas por Frances Piven e Richard Cloward:

O surgimento do Estado-Providência (Welfare State) foi uma evolução importante na história americana. Isso significava que as pessoas pudessem solicitar ao governo para protegê-los contra as inseguranças e as dificuldades de uma economia de mercado sem restrições. Um dos propósitos deste ensaio é explicar por que os líderes de orientação ao mercado, que chegaram ao poder com a eleição de Reagan, em 1980, estão tentando dismantlar essas proteções.¹⁸⁴

A publicação referenciada é do ano de 1982, ou seja, o segundo ano do governo de Ronald Reagan. O que se acentuavam, na época, eram as iniciativas do governo em *atacar* os campos de segurança social que o estado americano dispunha para seus cidadãos mais necessitados. Portanto, desde o início de seu mandato, era percebida a relação entre a emergência de um estado voltado para as questões do mercado e das grandes corporações e a diminuição dos serviços sociais.

No ano de 1981, o Congresso americano aprovou um corte de verbas destinadas às redes de proteção social na ordem de 140 bilhões de dólares. As áreas mais afetadas eram as seguintes: Saúde (-1,1 bilhão); Alimentação (-1,7

¹⁸⁴ Tradução livre de: “*The emergence of the welfare state was a momentous development in American history. It meant that people could turn to government to shield them from the insecurities and hardships of an unrestrained market economy. One purpose of this essay is to explain why the business-oriented leaders who came to power with the election of Reagan in 1980 are trying to dismantle these protections*”. PIVEN, Frances; CLOWARD, Richard. **The new class war**. Reagan's attack on the Welfare State and its consequences. New York: Pantheon Books, 1982. p. i.

bilhão) Educação (-1,4 bilhão), Auxílio a famílias pobres com dependentes (-1,2 bilhão); Seguro desemprego (-3,8 bilhões). Ao total, os programas “encolheram”, naquele ano, 20% em relação ao ano anterior. Concomitantemente, o orçamento militar teve um incremento de 16 bilhões em 1982 e, ao longo do primeiro mandato do presidente, o orçamento anual bélico atingiu a cifra de 300 bilhões de dólares.¹⁸⁵

Essa diminuição do Estado, enquanto provedor de serviços sociais de base, como educação, saúde e seguro desemprego, não deve ser interpretada como uma relativa diminuição da influência do Estado na economia, visto o aumento em outras áreas da economia, como o setor bélico. Saxe-Fernández argumenta que Reagan não procurou diminuir o impacto do governo na economia nacional, mas, ao contrário, fortaleceu sua influência ao privilegiar determinados setores em detrimento de outros.¹⁸⁶

A explicação para tais medidas está também presente nas convicções pessoais de Reagan, bem como de sua base política, que entendiam que o excesso de abertura do Estado para questões sociais era o responsável pelas principais crises da sociedade americana. Em sua visão, a crise dos valores tradicionais da família, a falta de patriotismo e a sensação de “anarquia social” eram resultado de governos excessivamente liberais.¹⁸⁷

Além disso, Ronald Reagan era um defensor convicto de que a América (os Estados Unidos) era a terra da oportunidade, cabendo ao indivíduo saber aproveitá-la. Sua trajetória pessoal era o testemunho necessário para firmar esse credo. Nascido em uma família de classe média baixa, Reagan adquiriu notoriedade como ator de Hollywood entre os anos 1940. No final dos anos 1950, ele iniciou sua carreira política como dirigente do sindicato dos atores de Hollywood. Sua ascensão à Casa Branca era interpretada como uma trajetória de sucesso *tipicamente americana*, incorporando o princípio americano do *made yourself*, faça você mesmo¹⁸⁸. Nesse sentido, Reagan acreditava que não era dever do Estado manter

¹⁸⁵ PIVEN, op. cit., p. 16-17.

¹⁸⁶ “O que Reagan fez não foi dismantlar o Estado, nem reduziu seu impacto na economia nacional dos Estados Unidos: ao contrário, por meio de um inusitado aumento do gasto bélico, por meio de um programa federal astronômico, que não serve para proteger nada, fortalece de maneira real o papel do estado na economia.” SAXE-FERNÁNDEZ, op. cit., p. 77.

¹⁸⁷ Cf. FINGUERUT, op. cit., p. 142.

¹⁸⁸ Ronald Reagan nasceu em 06 de fevereiro de 1911, no distrito de Tampico, em Miami, Flórida. Seu pai era vendedor e sua mãe dona de casa. Reagan teve oportunidade de trabalhar em Hollywood por trinta anos como ator, sendo considerado um galã para sua geração. Ver: WAPSHOT, Nicholas. **Ronald Reagan and Margaret Thatcher: a political marriage**. New York: Sentinel, 2008.

recursos a famílias mais pobres, pois ele mesmo era originário de uma família proletária e chegara ao posto mais alto da sociedade americana.

Segundo Messadié,

[...] a própria idéia de uma intervenção do Estado na ordem social é profundamente antagônica aos que os republicanos de hoje assim como os conservadores de ontem chamam de democracia. E é a isso que se deve o sucesso, tipicamente americano, da “filantropia” – todos os ricos são filantropos; e é a isso também que se deve a idéia, tecida na mesma trama, de que os pobres são pessoas punidas por Deus e os ricos, sim, são os aquinhoados pelo amor divino.¹⁸⁹

Desse modo, a história de “sucesso” de Ronald Reagan convergia para a implantação de uma política conservadora em que o Estado não deveria manter a situação de assistência aos menos favorecidos, concebidos, do ponto de vista do credo dominante americano, como “não abençoados”.

As novas medidas econômicas implantadas no início do seu governo atingiram as comunidades negras carentes em vários aspectos, com grandes efeitos negativos. Painter assinala que “o governo Reagan aplicou uma série de políticas que desconsideravam as reivindicações dos negros.”¹⁹⁰

Douglas Kellner destaca que os anos 1980 foram de “declínio das condições de vida e das expectativas dos negros”, pois nesse período o governo “transferiu a riqueza dos pobres para os ricos”.¹⁹¹ Ou seja, os anos 1980 foram marcados por um momento de maior concentração de renda entre as elites. Nesse sentido, pode-se dizer que Reagan resgata uma das experiências históricas mais abomináveis na sociedade americana (e em qualquer outra) – o racismo. Ao privilegiar o enriquecimento das elites, formadas em sua grande maioria por famílias brancas e diminuir a rede de proteção social que atendia as famílias mais carentes, majoritariamente negras, o presidente adotava uma política de cunho racista.

Entre as áreas de serviços sociais mais afetadas estavam a educação, o combate às drogas e o desemprego.

No filme *O Exército Inútil* existe uma distinção entre as personagens negras no que se refere aos acessos ao serviço educacional. Roger, por ser membro de uma divisão burocrática do Exército (Nível 4), demonstra que cursou o ensino

¹⁸⁹ MESSADIÉ, op. cit., p. 36-37.

¹⁹⁰ PAINTER, op. cit., p. 120.

¹⁹¹ KELLNER, op. cit., p. 231.

superior. Porém, quando está defendendo Carlyle perante as acusações de Billy, a personagem comenta: “Cara, eu estive na rua a minha vida inteira. Ele faz eu me sentir em casa, só isso”¹⁹². Como era possível que um jovem negro que “esteve nas ruas a vida inteira” pudesse ter acesso ao ensino superior?

John Brademas esclarece a questão, argumentando que na universidade onde exercia a reitoria, no outono de 1983, “praticamente metade dos estudantes que ainda não tinham colado grau recebiam alguma espécie de auxílio federal” e pertenciam a famílias “com rendas inferiores a 15 mil dólares anuais”.

Assim sendo, o auxílio federal ao estudo superior era condição para que as classes mais baixas pudessem ver seus filhos nas faculdades. Isso nos leva a crer que apesar de Roger ter tido um passado comum com Carlyle, morando em um bairro pobre, seu acesso ao estudo pode ter relação com os incentivos governamentais existentes até a administração Reagan. O autor afirma, ainda, que os cortes propostos por aquela administração chegou a 45% no final do segundo mandato “ou seja, de 8,2 bilhões de dólares para 4,5 bilhões”.¹⁹³

Em um exercício meramente especulativo, poderíamos supor que, se Roger estivesse na Universidade durante a governança de Reagan, talvez seus estudos não fossem concluídos, e então, suas semelhanças com Carlyle seriam maiores. Em outras palavras, o acesso ao ensino superior é um importante meio que as classes populares encontram para uma ascensão social em médio prazo. Brademas se utiliza de sua história pessoal como um exemplo dessa condição, ao dizer que seu pai, um imigrante nos anos 1950, disse-lhe que não teria condições de deixar-lhe uma herança, mas que lhe proporcionaria todas as condições para sua trajetória estudantil. Nesse contexto, o autor argumenta que sua posição no comando da maior Universidade privada de Nova York representa a realização do trabalho de seus familiares.

Portanto, assim como Reagan presumia a sua trajetória pessoal para construir sua visão sobre a América, aquela do reitor da Universidade de Nova York também pode nos servir de exemplo para demonstrar a importância social que os fundos de incentivo à educação superior tinham no país para grupos sociais como imigrantes e, no caso de Roger, os negros.

¹⁹² “*I been on the street all my life; He brings back home, just it.*” RABE, op. cit., p. 55. (Essa cena se encontra na 15a. sequência do filme).

¹⁹³ BRADEMAS, op. cit., p.194.

Nos níveis básicos de ensino, as consequências dos cortes orçamentários nos anos de 1981 e 1982 foram igualmente prejudiciais. Gerald Messadié explica que, apesar de reconhecer o elevado número de pobres no país na época (mais de 30 milhões de habitantes), “o governo vetou com uma penada a destinação de 12 milhões de dólares à ajuda alimentar, privando, assim, 1,5 milhão de crianças da única refeição consistente, a que lhes era servida na escola”.¹⁹⁴

Loïc Wacquant, em estudo realizado sobre a população carcerária nos Estados Unidos nos anos 1980, revela que mais da metade dos presidiários de Nova York eram provenientes dos sete bairros considerados mais violentos da cidade, como também, frequentaram as escolas mais obsoletas. Segundo o autor, “as escolas se deterioraram até funcionarem como instituições de encarceramento, cuja missão primordial é a de não instruir, mas de garantir a guarda e o controle do seu público”¹⁹⁵. Os níveis de leitura auferidos entre os estudantes de escola pública em Nova York (dos quais mais de 80% são negros) equivalem às séries iniciais da educação formal. Portanto, a escola, de certa forma, já reproduzia o universo carcerário, servindo como uma ambientação para uma possível situação futura de reclusão. Segundo Painter, “Ronald Reagan nunca escondeu o seu desejo de reduzir – ou até mesmo eliminar – as atribuições do governo federal na área da educação”.¹⁹⁶

A elite confiava a educação de seus filhos a instituições privadas centenárias – os internatos –, onde os valores e os meios de acesso ao capital intelectual expressavam suas convicções políticas. Caroline Persell e Peter Cookson analisaram algumas dessas instituições de elite, e salientam:

Fazer seus estudos num internato particular nos Estados Unidos sempre foi um excelente meio de aceder aos postos de decisão. Embora acolha menos de 1% dos alunos de segundo grau, essas instituições formam um número demasiado elevado e desproporcional de personalidades marcantes no mundo dos negócios, da política e da cultura.¹⁹⁷

Os autores argumentam que as relações que são incentivadas nas instituições de elite são pautadas nos valores defendidos por suas famílias e não

¹⁹⁴ MESSADIÉ, op. cit., p. 59.

¹⁹⁵ WACQUANT, op. cit., p. 176.

¹⁹⁶ PAINTER, op. cit., p. 192.

¹⁹⁷ PERSELL, Caroline; COOKSON, Peter. Internatos de elite ou a doença do poder. In: LINS, Daniel; WACQUANT, Loïc. (Orgs.). **Repensar os Estados Unidos**: por uma sociologia do superpoder. Campinas: Papirus, 2003. p. 89-130. p. 89.

nos princípios escolares, pois envolvem os alunos em um ambiente altamente competitivo, cujo resultado esperado é o sucesso e o poder, “objetivos vitais” para esses grupos.

Desse modo, a redução do investimento estatal no setor público educacional não atingia as elites nacionais, que nunca viram nesses serviços um caminho para atender aos interesses de formação de seus filhos. Os internatos particulares que frequentam, reproduzem, em uma escala menor, as regras e as dificuldades do mundo do poder, do qual essa elite é operadora.

No que se refere ao combate às drogas, mais uma vez foi a população negra a mais atingida nos anos da administração de Ronald Reagan. Segundo Messadié, os níveis de consumo de cocaína e outras drogas consideradas “pesadas” aumentaram mais de 300% durante os anos 1980.

Analizando as letras das canções de *rap*, Kellner explica que em muitas das canções desse gênero, o uso de drogas era visto como uma “permissão do governo para destruir a comunidade e a juventude negra”¹⁹⁸. Essa visão que muito lembra a ideia de uma “conspiração” governamental contra os mais pobres não é de toda incorreta. Na verdade, ela demonstra a percepção do poder destrutivo das relações interpessoais que a droga levou para dentro das comunidades negras.

Glassner concorda com o princípio de que entre as diversas formas que a violência social assumiu nas grandes metrópoles a partir dos anos 1970 e 1980, aquelas associadas à droga “afetam jovens pobres e pertencentes a minorias, e, sobretudo, jovens negros do sexo masculino”. Segundo o autor, um negro tem 18 vezes mais chances de ser morto que um branco e a *causa mortis* dos jovens negros na faixa etária entre 15 e 30 anos é associada a questões envolvendo o tráfico de drogas, em especial, as disputas pelo controle das regiões urbanas mais pobres.¹⁹⁹

O ingresso dessa população no mundo das drogas está relacionado com a crise instaurada pelo elevado índice de desemprego que afetava o país no início dos

¹⁹⁸ O gênero do *rap* foi amplamente difundido nos Estados Unidos a partir dos anos 1980, entre a comunidade negra. Muitos cantores e compositores de *rap* encontravam na difusão da música, um meio de divulgação de suas concepções sobre a sociedade americana e uma forma de atuação política. Apenas como exemplo, nos anos 1990, um dos temas que pautou a eleição presidencial quando da entrada de Bill Clinton na Casa Branca, foi o perigo representado nas canções de *rap*. Barry Glassner comenta que “no final da década de 1990, o poder pernicioso do *rap* era tão aceito como verdadeiro que as pessoas podiam responsabilizar os *rappers* por quase todo ato violento ou misógino em qualquer lugar”. GLASSNER, Barry. **Cultura do medo**. São Paulo: Francis, 2003. p. 208.

¹⁹⁹ *Ibid.*, p. 196.

anos 1980. Para Gary Gerstle, a transferência de fábricas e empresas de grande porte da região norte para o sul dos Estados Unidos ou para países onde a regulamentação das leis trabalhistas era mais flexível, ocorridas no período em questão, afetou, sobretudo, a população jovem negra, cujos índices de desemprego nesse segmento chegaram a atingir a margem de 50%. “Nessas circunstâncias, um significativo número de jovens negros voltam-se para a ilegalidade, a economia informal e o tráfico de drogas e de armas”.²⁰⁰

No filme *O Exército Inútil*, a posição de Carlyle dentro da estrutura do exército demonstra como os negros sem um emprego estavam expostos a situações de menor favorecimento na sociedade. Na sequência (n. 11) em que o personagem entra na caserna à noite, muito alcoolizado, rastejando no chão, Roger o questiona: “Você está atacando ou se defendendo?” Carlyle responde: “Você está me gozando não é? Você tem amigos aqui, as pessoas falam com você... eu não tenho nada.” (Carlyle tenta se levantar e cai novamente. A câmera em contra-plongé destaca a situação de inferioridade que a personagem se sente inserida.) “Eu só tenho *porcaria*, você tem um trabalho. Eles vão me embarcar, cara... eu não tenho uma *droga* de trabalho. Eles vão me matar porque eu não tenho uma *droga* de trabalho... e não importa a *porcaria* que faça, eles vão me matar.” Em seguida, Carlyle vomita no chão.²⁰¹

A pergunta de Roger sobre o fato de Carlyle estar “atacando” ou “se defendendo” refere-se à posição na qual a personagem se encontra, rastejando no chão, como se estivesse em batalha. Porém, no contexto da cena, e diante de sua resposta, pode-se entender aquele momento como um ataque à própria condição social que Carlyle se via inserido.

²⁰⁰ Cf. “In such circumstances significant number of Young blacks turned to an illegal, underground economy and the drugs and firearms traffic”. GERSTLE, op. cit., p. 353.

Diante da expansão da droga na sociedade, as ações do governo se organizaram no sentido de reforçar forças repressoras e o encarceramento da população envolvida no tráfico. Desde 1981 o gabinete de Reagan preparava ações repressivas em relação ao tráfico, que se articularam de forma nacional no programa “Guerra às Drogas”, alardeado sob muita publicidade, no intercurso do segundo mandato do presidente. A base do programa era a chamada “tolerância zero” com os envolvidos e ampliação do sistema carcerário. A operação contou com a participação do exército no trabalho de fiscalização de fronteiras e atuação nos grandes centros urbanos. Wacquant comenta que a elevação do número de negros entre a população carcerária nos Estados Unidos ao longo dos anos 1980 “pode ser efeito de uma única política federal conhecida como ‘guerra às drogas’, lançada por Ronald Reagan e mantida pelas administrações sucessivas”. Cf. WACQUANT, op. cit., p. 160.

²⁰¹ Sequência 11 do filme. Onde se leem as expressões *droga* e *porcaria*, o personagem utiliza a palavra *shit*, ou seja, *merda*.

Apesar de alcoolizada, a personagem demonstra uma lucidez sobre sua situação no exército naquele momento. É negra, não teve acesso à escolarização e não tem um trabalho. Portanto, sua função ali estará limitada a integrar os fronts de batalhas e sua morte é dada como inevitável. Nesse sentido, do ponto de vista narrativo, Carlyle já está morto, pois não tem espaço para seu retorno à vida fora do exército e a perda de sua vida não significaria uma perda para a sociedade.

O vômito, ao final da cena, demonstra seu desabafo e sua angústia. Não há lugar para ele na caserna (aí a representação de não conseguir encontrar a sua cama), ali é visto como inconveniente e invasor. Também não há espaço na sociedade, da qual a caserna é a representação. Depois de assassinar Billy e Rooney, Carlyle expressa o seu desespero maior, dirigindo-se a Roger: “Cara, como eu vou voltar para o mundo? Esse maldito exército quebrou meu coração”. O destino final da personagem, a prisão, expõe a situação de que, em seu caso, não há “retorno para o mundo”. Como não ocorre sua morte em combate, seu destino é a reclusão e o contínuo processo de exclusão.

O trabalho, juntamente com a escolarização, eram serviços vitais para a manutenção da vida dos negros pobres nos Estados Unidos, na época. O elevado índice de desemprego, que nos primeiros anos do governo de Ronald Reagan superava a faixa dos 10% da população, a maior nos últimos vinte anos, acirrou os conflitos raciais nos bairros menos favorecidos²⁰². Isso se explica porque muitos trabalhadores brancos moradores dos bairros mais pobres acreditavam que os negros recebiam benefícios sociais do governo federal e gozavam de direitos dos quais eles estariam privados. Os negros eram concebidos, segundo visão, como uma ameaça para a manutenção da família branca de baixa renda, que além de não ter acesso a todos os programas sociais, teria agora que disputar as poucas vagas de emprego. Essa concepção, nas palavras de Gerstle, contribuiu para que os negros fossem vistos como “uma subclasse de perigosos criminosos que viviam além da civilidade e moralidade”.²⁰³

É nesse contexto de dificuldade de inserção no mercado de trabalho e ausência de serviços sociais para parcelas pobres da população branca que Reagan pautava seus argumentos de cortes dos benefícios para os negros. Por sua vez, a revolta das camadas sociais desfavorecidas de brancos americanos não conseguiu

²⁰² MESSADIÉ, op. cit., p. 59.

²⁰³ GERSTLE, op. cit., p. 353.

se canalizar para a extensão dos benefícios sociais a toda a população, mas, ao contrário, forneceu terreno propício para a aplicação das políticas conservadoras do governo, eliminando parte desses serviços ou reduzindo-os ainda mais.

Finalmente, a situação da classe média negra nos Estados Unidos também era de pressão no início dos anos 1980. Segundo Wacquant, a segregação de classe acaba por se sobrepor à segregação de raça, sobretudo em momentos de crise econômica²⁰⁴. Nesse sentido, os problemas enfrentados pela burguesia negra no início dos anos 1980 estão relacionados com as questões que atingiram diretamente as camadas baixas das comunidades negras.

Entre os anos 1940 e 1960, um grande número de negros migrou do sul para as metrópoles do norte, atraído pelas oportunidades de trabalho que se abriam na região mais industrializada do país, na época²⁰⁵. Os bairros urbanos de maioria negra, chamados também de guetos, possibilitaram que uma pequena parte do grupo tivesse uma ascensão social, por meio da prestação de serviços no próprio bairro.

Dessa forma, “a burguesia negra retirava a essência de seu poder econômico do fornecimento de bens e serviços a seus congêneres das classes populares”²⁰⁶. As medidas de restrição dos serviços sociais sustentados pelo governo federal para essas comunidades acabaram intervindo na situação da burguesia negra, que passou a ter maiores dificuldades de manutenção de sua condição, graças à perda de poder aquisitivo de suas comunidades.

Isso levou essas parcelas da comunidade negra a um isolamento social, cujas diferenças econômicas interferiam nas relações étnicas. Com a pauperização dos bairros negros e o aumento da violência, os grupos negros mais favorecidos acabaram por se isolar geograficamente dos demais membros, ou pela transferência de suas residências para setores mais seguros e elitistas das cidades, onde seriam tratados como minoria, ou pelo isolamento dentro da comunidade, mediante a implantação de sistemas de segurança residencial que deixavam evidente a situação acuada que se encontravam.

Há, portanto, uma quebra da relação identitária e um desvelamento das condições econômicas que separavam a burguesia negra do restante da população

²⁰⁴ WACQUANT, op. cit., p. 165.

²⁰⁵ Cf. ISSERMAN; KAZIN, op. cit., p. 23.

²⁰⁶ Cf. WACQUANT, op.cit., p. 168.

do bairro. Por outro lado, para manter sua condição social, a burguesia negra era chamada a demonstrar o seu distanciamento em relação às camadas mais populares, sob a condição de ser estigmatizada como conivente com ações que eram vistas como “criminosas” por parte de outros setores da classe média e burguesia americanas.

Para compensar o *handicap* simbólico que eles devem ao fato de pertencerem a uma casta estigmatizada, os afro-americanos das classes médias precisam, a todo custo, fazer saber aos brancos que eles não têm simpatia alguma nem ligação alguma com qualquer negro que tenha cometido crime.²⁰⁷

Acuada entre a perda da relação com os congêneres da comunidade e a perda da referência com os grupos da classe média e burgueses, a burguesia negra passa a defender, em partes, as ações do Estado no combate ao crime (e, portanto, a maior repressão sobre a própria comunidade), estabelecendo um ponto de distância com os negros mais empobrecidos.

Essa ambiguidade também está presente na personagem de Roger. No início do filme o vemos esquivando-se e mais distante de Carlyle. A noite em que viajam juntos para a cidade e se divertem é o divisor para a mudança de atitude em relação ao colega. Porém, ao final, diante das ações “criminosas” de Carlyle, Roger retoma sua posição anterior, voltando a defender o exército. Diz a Cokes que estão na cama porque no outro dia devem levantar cedo: “O senhor sabe como é o exército.” Carlyle já está excluído e detido. Roger pode retornar ao seu convívio social com aqueles que, mesmo aceitando-o como um igual, por vezes o discriminam em piadas e comentários preconceituosos.

Diante da incapacidade da elite negra em manter a ordem no gueto e conter o tráfico de drogas e armas nos bairros negros, ao final dos anos 1970 e início dos anos 1980, o sistema carcerário se apresentou como uma solução para esses conflitos.

²⁰⁷ WACQUANT, op. cit., p. 195.

2.2.3 O encarceramento dos negros nos Estados Unidos no início dos anos 1980

Durante nossa pesquisa, os estudos realizados por Loïc Wacquant a respeito da população negra nos presídios norte-americanos no início dos anos 1980 nos chamaram a atenção por demonstrarem uma relação direta com as políticas implantadas pelo governo de Ronald Reagan na redução dos serviços sociais às classes menos favorecidas²⁰⁸. Dessa relação perniciosa, surge a figura do negro excluído e punido por um sistema que, ao contrário de buscar a sua reabilitação, optou pela anulação social desses cidadãos.

Isso nos remete à caserna de *O Exército Inútil*. Ali, como demonstramos até o momento, as personagens negras também se encontram em conflitos que podem ser entendidos como a tentativa de se manterem integradas ao grupo social do qual são obrigadas a pertencer, ou seja, o exército; e o destino final de Carlyle, a prisão. Nesse contexto, portanto, ao finalizarmos a reflexão sobre a questão dos negros no governo de Ronald Reagan, não poderíamos ter outro objeto de análise senão aquele onde poderíamos encontrar a personagem do filme: os presídios americanos nos anos 1980.

Giorgio Agamben argumenta que, entre as características dos Estados modernos está a prerrogativa do uso dos recursos jurídicos como forma de burlar os próprios princípios que o regem. A essa prática, cada vez mais comum entre os Estados contemporâneos, o autor chama de “estado de exceção”. Enquanto recurso jurídico, o estado de exceção significa uma alteração da ordem jurídica excepcional, que fortalece o poder executivo, em função de condições de desequilíbrio social específicas, como a guerra civil e a guerra externa, alterando, provisoriamente, as liberdades individuais.²⁰⁹

O autor alerta, contudo, para o fato de que, na contemporaneidade, cada vez mais os Estados têm agido nesse sentido, tendo por objetivos o controle de grupos

²⁰⁸ Devido à especificidade do tema, baseamos grande parte de nossas reflexões nesse subitem em dois trabalhos do referido pesquisador, a saber: o livro *Punir os pobres: a nova gestão da miséria nos Estados Unidos* e o artigo “A cor da justiça: quando gueto e prisão se encontram e se mesclam”. Nesse sentido, alguns dados apresentados por Wacquant são complementados por outras bibliografias no intento de compormos um panorama da função que o encarceramento passou a desempenhar naquele início de década.

²⁰⁹ AGAMBEN, Giorgio. **Estado de exceção**. São Paulo: Boitempo, 2004. p. 13.

de cidadãos indesejáveis ou no esforço de empreender ações que ferem a ordem jurídica constituída, em detrimento de interesses de grupos específicos. Em suas palavras:

O totalitarismo moderno pode ser definido, nesse sentido, como a instauração, por meio do estado de exceção, de uma guerra civil legal que permite a eliminação física não só dos adversários políticos, mas também de categorias inteiras de cidadãos que, por qualquer razão, pareçam *não integráveis ao sistema político*. Desde então, a criação voluntária de um *estado de emergência permanente* (ainda que, eventualmente, não declarado no sentido técnico) tornou-se uma das *práticas essenciais dos Estados contemporâneos*, inclusive os chamados democráticos. (grifos nossos).²¹⁰

Nesse sentido, as práticas políticas adotadas durante os primeiros anos da administração de Ronald Reagan nos Estados Unidos podem ser entendidas no sentido da constituição de um estado de exceção, *ainda que não declarado tecnicamente* e ainda que operando dentro das condições do sistema *democrático*. Se considerarmos as questões que atingiam as comunidades negras, em especial as menos favorecidas, naquele período, podemos perceber uma confluência entre os conceitos analisados pelo autor e as políticas implantadas na época em questão.

Loïc Wacquant aponta que os programas de serviços sociais do governo norte-americano nos anos 1980 podem ser entendidos sob duas perspectivas. A primeira, o autor a denomina *social insurance* (programas de seguro social), que contempla serviços como seguridade social em caso de desemprego, doença e aposentadoria. “A princípio, toda pessoa a que tiver um emprego estável está autorizada a participar desses programas”. A segunda, chamada de *welfare* (bem-estar), “diz respeito unicamente à assistência aos indivíduos e famílias dependentes ou na miséria”.²¹¹

Ainda segundo Wacquant, no início dos anos 1980, uma de cada quatro famílias americanas se utilizava dos serviços de bem-estar, incluídos aí cupons de alimentação, assistência a desempregados, contribuições para famílias carentes, assistência educacional, entre outros. Os programas sociais foram os mais atingidos pelas políticas de Ronald Reagan.

Nesse contexto, as mudanças econômicas que atingiram as populações negras dos guetos desde o final dos anos 1970 (analisados no subitem anterior)

²¹⁰ AGAMBEN, op. cit., p. 18.

²¹¹ WACQUANT, op. cit., p. 92.

acabaram por gerar uma massa urbana de negros que não tinham mais acesso a empregos estáveis nem a renda compatível com suas necessidades. Assim, os guetos (bairros negros das periferias das metrópoles) tornaram-se lugares extremamente violentos. A região sul da cidade de Chicago apresentava, em 1981, um índice de 100 homicídios por 100 mil habitantes. O índice nacional era de 10 para 100 mil, e os níveis de encarceramento na cidade aumentaram para 200 a cada 100 mil. O que se percebe é que a clientela preferencial dos presídios nacionais era proveniente dos bolsões de pobreza das cidades, cuja maioria da população era negra.

Os meios de comunicação tiveram um papel ativo na construção da imagem do negro pobre como uma ameaça para a sociedade naquele início dos anos 1980. Os programas de televisão passaram a retratar as cenas de violência vividas nas periferias das cidades, bem como, davam amplo destaque às ações criminais cujos protagonistas eram negros. Barry Glassner comenta que “noite após noite, os negros aparecem na sala de estar, roubando, estuprando e saqueando. Uma grande quantidade de estudos mostra que, quando se trata de vítimas da criminalidade, a mídia dá uma atenção bem maior aos brancos e às mulheres”.²¹² Essa situação reforçou no imaginário popular a necessidade de uma ação enérgica sobre essa população.

Ao mesmo tempo, as características da prisão tradicional se alteravam. Em 1982, dois terços dos 41 mil presidiários no Estado de Illinois eram negros que estavam tutelados e controlados por 8 mil funcionários, dos quais mais de 80% eram brancos. Essa situação pode ser vista como uma relação de poder que parece reproduzir as estruturas do antigo regime escravista vigente no país até o século XIX, com a diferença da *função* que os negros exerciam nesse sistema e da *ausência* da função, representado no sistema carcerário.

Dentro dos presídios, as populações negras passam a formar grupos que tinham como princípios organizacionais as relações existentes nas áreas das cidades das quais eram originários, ou a grupos de traficantes de drogas e armas.

Esses grupos de detentos passam a ser conhecidos como gangues, e adquiriram força dentro dos presídios, passando a impor suas ordens aos demais presos. Dessa forma, reproduziam entre as paredes do presídio os conflitos e

²¹² GLASSNER, op. cit., p. 194.

relações de poder das comunidades onde viviam até então, acarretando uma alteração entre as lideranças e as populações encarceradas. Desse modo, o código carcerário foi alterado.

Junto com a divisão racial, a cultura predatória da rua, centrada nos valores hipermasculinos de honra, de “dureza”, de “coolness”, penetrou e transfigurou a estrutura social e a cultura das cadeias e das prisões. Conseqüentemente, o antigo “herói” do mundo carcerário – o cara “certo” (*the right guy*) – foi substituído pelo fora da lei e pelos membros das gangues.²¹³

Wacquant comenta que, diante da reprodução das situações de violência nos presídios, alguns detentos passam a viver sob um regime de proteção especial chamado “*detenção protegida*”, vigiados e monitorados por seguranças e funcionários, devido a ameaças ou desentendimento com os grupos que assumiam o controle nas cadeias.

Os conflitos entre gangues opostas e motins contra funcionários passaram a fazer parte do cotidiano das prisões americanas nos anos 1980. Porém, como as imagens não eram divulgadas amplamente pela imprensa, a situação de degradação dos presídios ficou, muitas vezes, restrita a seus limites físicos. O autor argumenta que as respostas das administrações penitenciárias a esses episódios pautavam-se no aumento do aparato repressor e de violência e não da re-organização da política de encarceramento da época. Outro aspecto destacado pelo pesquisador é que tais conflitos passaram a colocar negros contra negros, o que dividia a população carcerária enfraquecendo-a politicamente das possibilidades de mudança das suas condições de vida.²¹⁴

Expostos a um sistema de violência e vigilância constantes, muitos desses prisioneiros retornavam para trás das grades, pouco tempo depois de cumprir suas penas. O índice de recidiva nos presídios de Chicago chegava a 47% dos detentos em meados dos anos 1980. As explicações para o número podem ser as restrições que o ex-presidiário sofria quando de seu “retorno” à sociedade.

Os ex-detentos eram privados do acesso ao ensino superior, por meio da proibição de receber bolsas e programas governamentais que garantiam aos grupos menos favorecidos socialmente a entrada na universidade. Além dos programas de

²¹³ WACQUANT, op. cit., p. 183 (A cor da justiça).

²¹⁴ Ibid., p. 196.

estudos, os ex-detentos perdiam os direitos de auxílio para aquisição de moradias, cupons de alimentação e outros serviços que compunham o *welfare* do Estado americano. Finalmente, em 13 Estados da União, os presos perdiam o direito à participação política, sendo proibido seu alistamento eleitoral e sua participação nas eleições. Wacquant comenta que, com tais restrições, aproximadamente 4 milhões de cidadãos americanos que tiveram passagem por alguma das casas de detenção do país perderam o direito a participação no sistema democrático eleitoral.

Ao mesmo tempo, nos guetos, os conjuntos residenciais passaram a se organizar contra a violência que havia fora de seus muros. Cercas elétricas, câmeras de vigilância, controle de entrada e saída de visitantes. O autor conclui seu estudo salientando que o que se viu desde o final dos anos 1970 e ao longo dos 1980 nos Estados Unidos, foi a inversão de papéis das duas maiores instituições de agrupamento de negros: o presídio virou o gueto, e esse, um presídio.

A política que pautou o encarceramento dos negros no período estudado tinha por finalidade retirar do convívio social os elementos que eram considerados perigosos para as comunidades e por meio de um rígido sistema de confinamento, manter o seu controle. Dessa forma, retomando o conceito de Giorgio Agamben, podemos afirmar que o governo de Ronald Reagan se constituiu, para as comunidades negras, em um estado de exceção. Não do ponto de vista jurídico, já que estava mantida a ordem jurídica do estado democrático de direito, mas sim em suas políticas, pautadas no preconceito, exclusão e confinamento dos grupos considerados indesejáveis.

Em *O Exército Inútil*, ao discutir com Roger sobre a presença de Carlyle na caserna Billy diz: “Eu não preciso dele, nós não precisamos dele!”. A frase expõe valores que, certamente, a elite norte-americana dos anos 1980 acreditava. Carlyle não era necessário para os recrutas na caserna. Tampouco para a América de Reagan.

3 A QUESTÃO HOMOSSEXUAL EM *O EXÉRCITO INÚTIL* E NOS ESTADOS UNIDOS NO INÍCIO DOS ANOS 1980

3.1 O Tema da Homossexualidade e as Personagens de *O Exército Inútil*

O enredo de *O Exército Inútil* é articulado a partir da interrogação a respeito da sexualidade de Richie e, por sua vez, da tentativa dessa personagem em seduzir o colega Billy. Ao longo da narrativa, estabelece-se a trama de relações que transformam a convivência na caserna à medida que provocam, também, a reflexão sobre as questões a respeito das condições dos negros no exército e sobre o próprio sentido da guerra.

Delimitar as questões pertinentes a homossexualidade apenas entre as personagens de Richie e (possivelmente) Billy, empobrecem a análise do filme, visto que o jogo de sedução e repressão das sensibilidade sexuais atinge também as personagens de Roger e Carlyle. Este demonstra interesse em Richie, desde o momento em que se conhecem (sequência n. 4), quando Carlyle elabora a ideia de que os demais recrutas na caserna teriam acesso sexual a Richie: se aqueles recrutas já gozavam de tantos privilégios, por pertencerem a outro pelotão, esse não seria apenas mais um? Eis a lógica sob a qual a personagem passa a operar.

Ao passo que Carlyle aceita as provocações de Richie, Roger demonstra negar sua participação nessa relação quando, no momento da tentativa de consumação do ato sexual entre as duas personagens (sequência 16), Roger se isola em seu beliche, recusando-se a sair do espaço: “Eles já nos deram boa noite e nada poderá detê-los”, diz a personagem, cobrindo a cabeça com o travesseiro. Em todas as cenas em que os conflitos eclodem, a postura de Roger é sempre de se isentar, afastando-se, cobrindo a cabeça com o travesseiro, como na cena descrita, ou ainda, procurando não enfrentar os problemas, alegando que deve manter a ordem na caserna.

Nesse sentido, a questão da definição das personagens do filme, em relação ao desejo sexual e à homossexualidade é mais sutil. As atitudes que caracterizam o comportamento sexual de Richie se apresentam desde os primeiros momentos da película. Porém, Robert Altman optou por diminuir a força dessa constatação,

diluindo-a ao longo da narrativa e construindo a personagem sob momentos que, por vezes, fazem Richie agir como homossexual assumido e, em outras, calar-se quando é questionado pelos colegas. Richie responde, efetivamente, a pergunta “você é homossexual?” somente ao final da película, ao ser interpelado por Cokes que, diante da resposta positiva do recruta, tenta consolá-lo dizendo que “há coisas piores que ser homossexual. Ter leucemia, por exemplo”.

O silêncio de Richie sobre sua homossexualidade se insere na construção narrativa criada pelo diretor, uma vez que no texto dramaturgico tal dúvida não existe, mas repousa sobre a personagem de Billy.

Michel Foucault salienta que a sociedade moderna impôs uma lógica da censura sobre a questão sexual por meio de três interdições: afirmar que não é permitido, impedir que se diga e negar que exista. Segundo o autor, a conciliação dessas interdições acabou por criar mecanismos de censura cuja “a lógica do poder sobre o sexo seria a lógica paradoxal de uma lei que poderia ser enunciada como injunção de inexistência, de não manifestação e de mutismo”.²¹⁵

De certa forma, ao impedir a personagem de assumir sua condição homossexual, que se encontrava expressa no texto dramaturgico, Altman está imputando também uma forma de “mutismo”, na qual a homossexualidade não será dita por meio de palavras. Por outro lado, sua enunciação será dada no campo imagético, no qual o diretor constrói a personagem sobre signos que facilmente a identificam enquanto homossexual. Portanto, apesar de demonstrar um cuidado na construção das personagens, a questão da homossexualidade sai enfraquecida graças a essa construção, o que permitiu que as outras questões, como os problemas relacionados à presença dos negros no exército, ganhasse força.

O silêncio de Richie sobre o questionamento constante a respeito de sua sexualidade é, por outro lado, a estratégia de sobrevivência da personagem naquele universo militar, em que o masculino é proclamado como valor, bem como as relações de força física. Na trama, mesmo sendo interpelado pelos colegas, em

²¹⁵ Em suas palavras: “liga o inexistente, o ilícito e o informulável de tal maneira que cada um seja, ao mesmo tempo, princípio e efeito do outro: do que é interdito não se deve falar até ser anulado no real; o que é inexistente não tem direito a manifestação nenhuma, mesmo na ordem da palavra que enuncia sua inexistência; e o que deve ser calado encontra-se banido do real como o interdito por excelência”. FOUCAULT, Michel. **História da sexualidade**: a vontade de saber. Rio de Janeiro: Graal, 1988a. p. 82.

vários momentos, sobre sua condição sexual, não se questionava a sua presença naquele espaço.²¹⁶

O espaço da guerra, nesse contexto, ao invés de rejeitar aqueles que são considerados “indesejados” no tecido social, acaba por se tornar o local ideal para suas presenças, pois ali alimentarão com suas próprias vidas, a máquina motriz do Estado Americano: a indústria bélica. Ao priorizar o incremento de tal indústria e reduzir os recursos públicos destinados a atender grupos que criticavam valores dos quais se julgava defensor, Ronald Reagan agia como um conservador típico, que acredita no sonho americano e na fundação do país como uma excepcionalidade histórica destinada por Deus.²¹⁷

Desse modo, ao retirar da personagem a sua condição de homossexual assumida, Robert Altman a insere em um contexto de maior pressão social, igualando-a, assim, àquela vivida pelas personagens negras. Isso se pautou no princípio de que o filme não deveria ter uma questão central ou uma personagem principal. Nas palavras do diretor: “Adotei o enfoque de que não deveria ter um personagem principal. Cada um dos quatro jovens eram tão importantes como qualquer um dos outros. Eu desafio quem queira me dizer a quem, especificamente, a obra teatral fala”.²¹⁸

A frase, dita durante o Festival de Filmes de Veneza, em 1983, parece-nos também carregada da intenção de justificar o prêmio recebido pelo filme de melhor ator protagonista *a todo o conjunto de atores*. Nesse sentido, a crítica italiana da revista *Cinema Nuovo*, acompanhou o diretor, em uma postura justificadora,²¹⁹ ao destacar que:

²¹⁶ O efetivo militar durante os anos de 1981 e 1982 era superior a 2 milhões de membros ativos na força. Desses, apenas 0,08 foram dispensados por serem homossexuais. Portanto, existia uma tolerância com esses indivíduos dentro das Forças Armadas americanas. Cf. BURELLI, David; DALE, Charles. **Homosexuals and U.S. military policy: current issues**. Washington: Congressional Research Service, 2005. p. 11.

²¹⁷ A tese da excepcionalidade histórica dos Estados Unidos tem suas origens na vinda dos puritanos ao Novo Continente para fundar uma *New England*, onde os problemas enfrentados na terra que abandonavam não existiriam na nova nação que vinham formar. Portanto, toda mudança na ordem instituída é considerada uma tentativa de destruição das tradições. Ver: BERCOVITCH, op. cit.

²¹⁸ COMBS, op. cit., p. 219.

²¹⁹ Estamos compreendendo a crítica da revista italiana na perspectiva que Alcides Freire Ramos trata das interpretações “autojustificadoras”. Aqui, como no trabalho de Ramos, nesse tipo de crítica “o comentarista preferiu não arriscar. Não deixou o espectador livre para estabelecer ele próprio, as relações. Ao contrário, fechou conscientemente o campo das possíveis interpretações: disse-nos peremptoriamente o que o filme é.” Ou, nesse caso, o que o filme *não é*. RAMOS, A. F. op. cit., p. 65.

Streamers não é um filme sobre homossexualidade. Certo é que há um clima claustrofóbico e o drama se consoma dentro de uma caserna, com toda tensão e explosão. Mas o protagonista não é o homossexual, é todo o grupo de jovens vindos de horizontes distintos, de diferentes estratos sociais, colocados frente a frente sobre a capa do medo. E assim se abre o precipício.²²⁰

Na intenção de possibilitar que as outras tramas ganhassem força no enredo, isso não implicou no fato de a personagem não poder *agir* como homossexual. A dúvida sobre quem é homossexual na caserna é ampliada e transferida para o espectador, que se vê nela envolvido. Nesse caminho, a possível dúvida sobre a homossexualidade de Billy torna-se mais uma, pois nem mesmo Richie assume seus desejos e, portanto, somente ao final do filme, a dúvida será sanada.²²¹

A questão homossexual em *O Exército Inútil* corrobora para que o espectador detenha parte de sua atenção – e de sua curiosidade – sobre as personagens de Richie e Billy. Portanto, ela se torna, igualmente, uma das situações que merece atenção do pesquisador. Além disso, nas críticas cinematográficas analisadas, a homossexualidade também foi apontada como uma questão pertinente.²²²

Nossa reflexão parte, portanto, da situação referente à relativa aceitação que Richie possuía entre o grupo, no início do filme, enquanto um caminho para pensarmos como os movimentos homossexuais foram articulados ao longo de sua trajetória nos Estados Unidos, voltando a suas origens nos anos 1950 e 1960, no contexto da expansão dos direitos civis no país. Nesse momento histórico, a militância homossexual conseguiu romper barreiras sociais e se apresentou como um estilo de vida positivo.

²²⁰ Tradução livre de: “*Streamers non è un film sull’omosessualità. Certo c’è un clima claustrofóbico e il dramma si consma dentro de una stanza, con tutte le tensioni e le esposioni. Ma il protagonista non è l’omosessuale, è tutto il gruppo di giovai venuti da orizzonti così diversi, di così varia estrazione sociale, posti, mano a mano, sotto La cappa della paura. E così si apre Il báratro.*” ALTMAN, Robert. Dichiarazioni d’autori. **Cinema Nuovo**, ano 32, n. 286, p. 27-31, Dic. 1983. p. 28.

²²¹ A esse respeito, existe um jogo de sedução entre as personagens, mas também entre o diretor e a sua plateia. Como se trata de um filme direcionado a uma plateia específica, qual seja, o público que já o acompanha, como também, àqueles que se sentem atraídos por um cinema menos “espetacular” para usar a frase de Emanuela Martini, Altman incrementa a trama à medida que torna o filme mais lento e, portanto, mais cansativo. Quem aceitar o desafio, poderá tirar as suas conclusões sobre o(s) homossexual(is) que vive(m) na caserna.

²²² Como discutiremos ao longo do capítulo, as críticas consideraram Richie como o centro gerador dos conflitos que desencadearam as mortes de Rooney e Billy. Problematicamos essa postura, visto que o que se denota é, portanto, a eleição de uma questão central na trama, ao contrário do que afirmou o diretor Robert Altman. Nesse sentido, cabe examinar como a construção de Richie, enquanto causa das ações, implica também pensar a questão da homossexualidade naquele momento do início dos anos 1980.

3.2 A Acolhida de Richie em *O Exército Inútil* e a Trajetória dos Movimentos Homossexuais nos Estados Unidos

A presença de um colega homossexual na caserna não foi concebida como algo negativo por Roger e Billy, no início do filme.

Na terceira sequência de *O Exército Inútil*, ao retornar à caserna depois de socorrer o amigo Martin, que cortara os pulsos como estratégia para receber a baixa, Richie se prepara para o banho. Despe-se das roupas de soldado e veste-se com um roupão (robe) azul, calça chinelos japoneses e usa uma boina grega. Roger e Billy conversam com Richie e se divertem com a forma como o colega veste-se, em especial pelo uso do boné.

Ao se dirigir para o banho, a personagem em questão convida Billy para irem a uma sessão de cinema e, percebendo que o colega convidava também Roger para acompanhá-los, Richie diz: “Não convide Roger, senão como vamos poder nos abraçar e nos beijar com ele por perto?” Billy e Roger acham graça.

Quando Richie sai de cena, Billy demonstra-se incomodado com a brincadeira do colega. Dirigindo-se a Roger, questiona-o sobre a possibilidade de Richie ser mesmo homossexual, ao que o colega responde: “Ele é demais mesmo! Ele é legal” (*He’s all right*). Ainda persistindo a dúvida, Roger conduz Billy até o armário do colega e abrindo-o diz: “Esse armário *não* é de uma *bicha*”.

Na construção cênica do armário de Richie, encontram-se elementos que permitem interpretar a personagem como homossexual: a foto de uma mulher com um charuto na boca, perfume, espelho no qual, no canto superior, vê-se uma foto que pode ser de sua mãe. Billy sai de cena e Roger permanece examinando o armário do colega e ri, achando graça dos objetos que observa.

Em seguida, Carlyle entra em cena, enquadrado no espelho e após alguns diálogos, Roger afirma para o novato: “Esse é o armário de uma *bicha*”. Na continuidade da narrativa, Carlyle, ao ver Richie saindo do banho, se aproxima e olha-o de forma a tentar descobrir se a *bicha* a que Roger se referiu era mesmo o jovem de chapéu grego. “Você é ‘uma gracinha’” (*You are cute too*), diz Carlyle.

Finalmente, na sequência em que Carlyle provoca Billy enquanto esse toma banho, querendo saber se “Richie é uma *boa bicha*” (n. 13), Billy reproduz a resposta de Roger e afirma: “ele é legal” (*he’s all right*).

Portanto, em dois momentos distintos na trama, tanto Roger quanto Billy aceitam, de forma positiva, a presença de Richie com suas manias, achando graça em seus trejeitos e brincadeiras. Richie, por sua vez, sente-se confortável para expor seus sentimentos entre os colegas, situação que, provavelmente, Martin não desfrutava. Isso demonstra que a tolerância à presença homossexual no Exército Americano existia e nos períodos de guerra ela era ampliada, pelas necessidades de efetivos nas forças, assim, a questão sexual tornava-se secundária.²²³

A visibilidade e aceitação de Richie na caserna nos leva a refletir sobre a questão dos homossexuais nos Estados Unidos, no momento de sua constituição como movimento e, portanto de maior visibilidade e busca por aceitação – inclusive política – entre a sociedade americana.

Os homossexuais passaram a gozar de maior liberdade nos Estados Unidos, ao longo dos anos 1950 e 1960 quando, organizando-se em bairros, formaram as primeiras comunidades em São Francisco e Nova York.

A escolha pela primeira cidade devia-se ao fato de muitos homossexuais que teriam atuado, tanto na Segunda Guerra Mundial como na Guerra da Coreia (1950-1953), optaram por permanecer na cidade que era base militar de envio das tropas para os palcos de guerra. Muitos desses homossexuais foram dispensados do exército devido à sua sexualidade, com o título de “baixa desonrosa”.²²⁴

A esse respeito, Rotello explica que

Depois da guerra, despejados do serviço militar às dezenas de milhares para as cidades cosmopolitas como São Francisco, as comunidades de veteranas lésbicas e gays formaram os rudimentos de uma nova cultura. Tratava-se de uma cultura fortemente moldada pelas experiências dos tempos de guerra, das quais guardava um forte sentido de camaradagem

²²³ “Essa baixa poderá ocorrer sem levar em conta a sua sexualidade. Grupos de direitos homossexuais afirmam que os comandantes tendem a ser mais relutantes em dispensar alguém durante uma situação de crise. Da mesma forma, os comandantes e os outros são muitas vezes mais céticos em relação a tais reivindicações, durante uma crise”. Tradução livre de: “*Such a discharge may occur without regard to his or her sexuality. Homosexual rights groups assert the commanders tend to be more reluctant to discharge someone during a crisis situation. Likewise, commanders and others are often more skeptical of such claims during a crisis.*” BURELLI; DALE, op. cit., p. 10.

²²⁴ John D’Emillo afirma que quando eram dispensados sob acusação de prática homossexual, tanto soldados masculinos como femininos optavam, em sua maioria, por permanecer na cidade, por não desejarem retornar a casa de seus pais ou a cidade natal com um estigma. Dessa forma, estruturou-se ao longo dos anos 1950 a comunidade homossexual de São Francisco, que até o final da década de 1960, configurou-se na cidade onde havia uma maior aceitação de homossexuais nos Estados Unidos. Ver: D’EMILLO, John. **Making trouble: essays on gay history, politics and university**. New York: Routledge, 1992. p. 78.

bem como hábitos sociais e folclore característicos – a sensibilidade do acampamento, roupas ambíguas, culto a ídolos e assim por diante – que serviam como forças de união.²²⁵

Quanto a Nova York também se configurar como uma importante comunidade homossexual nos anos 1960, isso deve-se ao fato da cidade ser a mais populosa do país, cujos membros da comunidade poderiam desfrutar de uma maior diversidade de espaços para sua sociabilização.

A visibilidade homossexual na sociedade americana se inscreve, portanto, no conjunto de transformações sociais e políticas que ocorreram nos Estados Unidos naquele momento histórico das lutas pelos direitos civis, no contexto das transformações sociais em relação aos negros e às mulheres²²⁶. O período coincide, ainda, com a época em que a história de *O Exército Inútil* se passa.

Naquela época, a principal problemática defendida pelos homossexuais era o fim da caracterização de sua sexualidade como doença mental, creditada pela Sociedade de Psiquiatria no país. Ronald Hunt explica que a questão central nesse momento era demonstrar que o estilo de vida homossexual era uma forma alternativa legítima de existência e, desse modo, procuraram convencer os membros da Sociedade de Psiquiatria a abandonar as técnicas de tratamento que caracterizavam a aversão a esse estilo de vida.²²⁷

Em outras palavras, as lutas homossexuais iniciaram-se na busca da afirmação da igualdade para, em seguida, reivindicar questões mais específicas, como o direito de expressão e questões referentes ao patrimônio constituído por um casal homossexual. O que ocorreu desde os finais dos anos 1950 foi a formação de um movimento social que se organizou em torno da militância de uma causa comum, a busca pela mudança da imagem negativa que a sociedade atribuía a suas formas de vivenciar a sexualidade.

²²⁵ ROTELLO, Gabriel. **Comportamento sexual e AIDS**: a cultura gay em transformação. São Paulo: Summus, 1998. p. 71.

²²⁶ Vários autores consideram os movimentos pelos direitos civis nos anos 1960 como o momento em que os grupos homossexuais se organizam em torno de causas políticas e buscam mudar as concepções até então triunfantes sobre a homossexualidade. Entre esses autores, destacamos: SEIDMAN, Steve. **Embattled Eros**: sexual politics and ethics in contemporary America. New York: Routledge, 1992. p. 147 e ss.; HUNT, Ronald. Gay and Lesbian Politics. **PS: Political Science and Politics**, v. 25, n. 2, p. 220-224, jun. 1992. Disponível em: <<http://www.jstor.org/pss/419712>>. Acesso em: 24 mar. 2009.

²²⁷ Nos Estados Unidos a homossexualidade foi considerada um “distúrbio psíquico” até o ano de 1973, quando finalmente foi aceita como um estilo de vida. Cf. HUNT, op. cit.

O marco divisor no processo de politização dos movimentos homossexuais nos Estados Unidos foram os episódios relacionados às revoltas ocorridas em Nova York, no ano de 1969, quando um grupo de homossexuais americanos foi brutalmente agredido pela polícia, no bar gay mais frequentado da época, *Stonewall Inn*.²²⁸

O episódio gerou uma série de confrontos entre gays e a polícia de Nova York, que se estendeu por alguns meses. Um ano depois, cinco mil homens e mulheres homossexuais organizaram uma marcha em Nova York denunciando os episódios ocorridos e sugerindo que aqueles que se sentiam reprimidos, assumissem suas sexualidades e enfrentassem a repressão policial. Era a Primeira Marcha do Orgulho Homossexual, que garantiu aos diversos grupos de militância, a unidade política necessária, por meio do estabelecimento de uma causa comum pela qual lutar.²²⁹

Os grupos organizados na marcha conclamavam os homossexuais de todo o país a exigirem respeito e direitos iguais²³⁰. A política de “sair do armário” (*The Closet politics*) encontrou respaldo social e, em 1973, três anos após a primeira marcha, mais de 800 organizações homossexuais eram registradas nos Estados Unidos e militavam pela aceitação social e política da comunidade.²³¹

Os episódios (*Stonewall*) ocorridos em Nova York, em 1969, garantiram à militância homossexual a associação de que a luta e o enfrentamento da violência policial serviam de modelo para o enfrentamento com os segmentos conservadores da sociedade²³². Quando Rotello, assim como outros pesquisadores do movimento gay norte-americano, associam, também, o núcleo de formação da moderna cultura

²²⁸ Dennis Altman afirma que batidas policiais em bares, saunas e outros espaços de convívio de homossexuais eram constantes e continuaram ocorrendo até o início dos anos 1980. Cf. ALTMAN, Dennis. Sex: The New front line for gays politics. In: BLASIUS, Mark; PHELAN, Shane. **We are everywhere**: a historical sourcebook of gay and lesbian politics. New York: Routledge, 1997. p. 529-534. p. 532.

²²⁹ *Stonewall* foi tema de dois importantes documentários nos Estados Unidos: *Before Stonewall* (1984) dirigido por Greta Schiller e Robert Rosenberg e *After Stonewall* (1999), dirigido por John Scagliotti. Os documentários foram produzidos por uma organização homossexual que leva o mesmo nome do evento e que se dedica a retratar a trajetória do movimento nos Estados Unidos.

²³⁰ Os movimentos homossexuais evitaram o debate em torno da naturalidade da homossexualidade, pois o argumento era usado pelos conservadores no sentido de advogar que o sexo “natural” era a heterossexualidade e a homossexualidade, considerada um comportamento antinatural. O reverendo Charles Stanley declarou que o estilo de vida homossexual era um “ataque à natureza criada por Deus”.

²³¹ A base argumentativa da militância na época se pautava no incentivo para que os homossexuais assumissem sua sexualidade em seus locais de convivência pública, daí a origem da expressão “sair do armário”.

²³² D’EMILLO, op. cit., p. 86.

gay aos homossexuais ex-combatentes de guerra, não há como dissociar a ideia de “combate”, “luta”, na gênese do movimento. Isso nos permite perceber que as experiências de combate real, seja no exército, seja no enfrentamento das forças policiais, prepararam o movimento para as “batalhas” futuras dos anos 1970.

A construção da militância exigiu, portanto, a formação de sujeitos atuantes por uma causa, que protagonizaram a cena homossexual dos anos 1960 e 1970, responsáveis pela elaboração de uma pauta política. Entre as questões que o movimento assumia, estava a tentativa de definir conceitualmente as nuances das diferentes experiências homossexuais. É nesse contexto que expressões que passavam a identificar o movimento foram cunhadas, como o uso das palavras “homossexualidade” e “gay”.²³³

A igualdade de direitos e a liberdade de expressão da afetividade homossexual delinearam a cultura gay que se desenvolveu nos anos 1970. Segundo Rotello:

No período seguinte à revolta de *Stonewall*, surgiu uma sociedade gay muito diferente, sobre os alicerces de um passado escondido e meio secreto. No núcleo psíquico desse novo mundo encontrava-se a idéia de que “gay é bom” e o imperativo ainda mais ousado de “assumir-se” e proclamar orgulhosamente sua homossexualidade.²³⁴

Os eventos ocorridos entre os anos 1960 e início dos anos 1970 conseguiram, então, inverter a imagem da homossexualidade como algo negativo, ainda que restrito a seus militantes e aos simpatizantes. De qualquer forma, a questão homossexual adquiriu visibilidade e demonstrou ter força política de organização e reivindicação.

Nesse contexto, houve uma expansão do comércio voltado para o entretenimento homossexual. Bares, casas de banho, *night clubs*, lojas de artigos

²³³ A expressão “homossexualismo” caiu em desuso por se associar ao vocabulário médico e psicológico que a palavra denota. Para os militantes homossexuais, o termo *gay* representa uma condição homossexual assumida. Já a expressão homossexualidade estaria relacionada com a condição sexual e, por vezes, foi associada aos mecanismos de repressão da sexualidade. Em outras palavras, a homossexualidade era entendida como uma construção sobre a sexualidade daqueles que têm desejo pelo igual, ao passo que a expressão *gay* revelaria uma identidade. “Homossexual é propriamente um adjetivo que descreve algo que você faz. *Gay* é um substantivo, se refere algo que você é”. Tradução livre de: “*Homosexual is properly an adjective; it describes something you do. Gay is a noun; it names something you are*”. Cf. DENNENY, Michael. *Gay politics: sixteen propositions*. In: BLASIUS, M.; PHELAN, S. **We are everywhere: a historical sourcebook of gay and lesbian politics**. New York: Routledge, 1997. p. 485-497. p. 486.

²³⁴ ROTELLO, op. cit., p. 74.

eróticos. Esses espaços, como o bar *Stonewall Inn*, tiveram um papel importante na construção da identidade gay, por possibilitar para muitos homossexuais sua primeira experiência pública enquanto tal.

Na sequência n. 11, Billy conta a história de seu amigo Frank. Cresceram juntos e, na adolescência, aos finais de semana, viajavam para a cidade, frequentando os lugares considerados “barra pesada”. Lá eles encontravam homens mais velhos que os convidavam para entrar no bar e tomar algumas bebidas. Ao sair dos bares, ele e seu amigo ofendiam os homens com quem estavam, chamando-os de *bicha* e *veados*. Billy conta que era divertido, ainda mais porque não tinham dinheiro para beber. Um dia Frank lhe disse que um dos homens com quem estava, convidou-o para ir à sua casa. Então, perguntou a Billy, “Por que não podemos ir até o final?” Billy tentou persuadi-lo a não aceitar o convite. “Um cara velho ou um amigo fazendo isso, basta fechar os olhos e você não saberá de quem é a boca”, respondeu Frankie. Billy não teve resultados em convencer o amigo a abandonar a ideia. E um dia, quando menos percebeu, “Frank era um deles”.

Ao ouvir a narrativa do colega, Richie afirma que Billy é “um contador de histórias”, insinuando que o fato não teria acontecido daquela maneira. Na sequência n. 14, Richie, a sós com Billy, pergunta se a história não se referia a ele próprio, quando o colega, irritado, o ofende.²³⁵

A cena descrita por Billy reflete o papel que os bares e os lugares de encontros de homossexuais desempenhavam para muitos homossexuais. A cena gay nos Estados Unidos era mais visível nos grandes centros urbanos e, por isso, a referência de Billy ao fato de frequentar os ambientes homossexuais na cidade. Quando o colega Frank – nome original do texto dramaturgico, antes de sua finalização, por Rabe, em meados dos anos 1970 – se questiona por que não poderiam ter um encontro real com aqueles homens, a personagem está questionando, também, por que não se permitir uma experiência homossexual real?

Esses espaços de encontros são, por vezes, os meios pelos quais muitos homossexuais que ainda não passaram pelo processo de “sair do armário”, tenham acesso a práticas e sociabilidades que os auxiliem em se assumir. Ou seja, na visão

²³⁵ No texto dramaturgico, Richie comenta que a primeira vez que saiu com um homem foi num bar. No filme, essa parte do texto foi suprimida, abrindo a questão a respeito da homossexualidade de Richie.

de Billy o colega *virou gay*, porém, está claro que o mesmo encontrou o ambiente propício que permitiu que sua sexualidade extravasasse.²³⁶

Ao questionar o colega se a história não dizia respeito a ele mesmo, Richie alimenta a esperança de Billy já ter tido alguma experiência homossexual. Aqui reside a principal questão do texto dramatúrgico, a dúvida sobre a possível homossexualidade de Billy.²³⁷

A história pode referir-se a um passado de Billy, mas suas origens ligadas a uma cidade interiorana do estado de Wisconsin impediam-no de assumi-la. Nos grandes centros urbanos, os homossexuais conquistavam o direito à expressão pública por meio de organizações e mobilizações que demonstravam a força do movimento. Porém, nas pequenas cidades americanas, a situação de muitos homossexuais continuava sendo de repressão e ocultamento de suas sexualidades.

Entre as questões que pautaram a agenda da militância homossexual nos anos 1970, estava, além da defesa da legitimidade da vida homossexual, a necessidade de ampliar os espaços de sua manifestação, deixando de se restringir a bares e clubes de sexo, para atingir todo o tecido social.

O debate sobre a vida homossexual ganhava espaços na mídia e na cultura americana e, sob a pressão política exercida pelos movimentos homossexuais, passou a encontrar maior aceitação perante a sociedade. Porém, a sua expressão, qual seja, a manifestação pública da homossexualidade, ainda era vista de forma crítica, especialmente pelos grupos mais conservadores da sociedade americana.²³⁸

Nesse sentido, podemos nos perguntar: Quais as principais mudanças que resultaram da trajetória do movimento homossexual nos Estados Unidos?

Em primeiro lugar, a abertura realizada pelos militantes homossexuais nos anos 1950-1960, em São Francisco e Nova York, configuram uma tomada de

²³⁶ Nesse sentido, vale destacar que mesmo sob um regime social em que a prática homossexual era reprimida, os homossexuais encontravam alternativas para manifestar e viver sua sexualidade. Como afirma Michel Foucault, “não [é necessário] procurar quem tem poder na ordem da sexualidade (os homens, os adultos, os pais, os médicos) e quem é privado do poder (as mulheres, os adolescentes, as crianças, os doentes...); nem quem tem o direito de saber, ou é mantido à força na ignorância. Mas, ao contrário, buscar o esquema das modificações que as correlações de força implicam através de seu próprio jogo”. FOUCAULT, op. cit., 1988a, p. 94.

²³⁷ Carlyle pergunta a Billy se Richie é o único homossexual na caserna, na sequência n. 13.

²³⁸ Nos anos 1970, um dos membros da Nova Direita, Anita Bryant, acusava os professores homossexuais de poder influenciar as crianças em suas sexualidades, bem como, acusava alguns profissionais de tentar seduzir os alunos. Harvey Milk, militante da causa gay em São Francisco, eleito vereador em 1979, enfrentou a oposição da Nova Direita e defendeu a posição dos professores homossexuais em sua cidade. Ver: SEIDMAN, op. cit., p. 149.

posição diante da sociedade patriarcal tradicional estadunidense. A exemplo do movimento negro, que tomou para si a responsabilidade de mudar os destinos de seus membros dentro da trajetória política no país, os homossexuais passaram a construir novas possibilidades de sociabilidade, primeiramente em São Francisco e Nova York, marco inicial para uma trajetória que teria seu ápice nos anos 1970 com a proclamação da vida homossexual como uma forma positiva de vida.²³⁹

No jogo de relações que se engendram dentro da caserna de *O Exército Inútil*, a posição de Richie é sinal de uma atitude de manifestação de sua identidade, independentemente de estar em um espaço militar. Ao desafiar a hierarquia do exército, como na cena em que, diante da ordem de Cokes para não beber em seu copo, ele desobedece ao sargento e prova a bebida, Richie desafia, também, a postura conservadora da instituição e marca sua posição entre os colegas recrutas e seus superiores. É essa condição que Billy não suporta: as ações que levam Richie a expressar sua homossexualidade em um espaço onde esse tipo de comportamento deveria ser reprimido.

Na construção do texto dramático, o incômodo de Billy em relação a Richie é sinal de sua possível *repressão* homossexual. Atitude essa, que o conduzirá à morte, por meio de um ato violento. Martin, em seu desespero em abandonar aquele espaço, cortou os próprios pulsos e o sangue decorrente desse ato, é mostrado na primeira cena do filme. Da mesma forma, Billy só estará livre do inferno na caserna, sangrando até sua morte.²⁴⁰

A manifestação dos desejos de Richie por outro homem não foi aceita por Billy. A mesma condição exigida pelos militantes homossexuais dos anos 1970, o

²³⁹ A eleição de Harvey Milk, em 1977, expressou, nesse sentido, o momento de aceitação da comunidade homossexual, quando um líder gay foi eleito representante de seu distrito, que não se constituía, exclusivamente, em um bairro gay. Se a militância homossexual teve um papel decisivo na vitória de Milk, é certo, também, que muitos heterossexuais se identificaram com suas propostas, principalmente no que se refere a sua plataforma sobre o cuidado e o tratamento dos idosos.

²⁴⁰ Na sequência n. 15, na qual Billy será assassinado, há uma série de referências em vermelho. A cena se abre com um *close up* em uma lata vermelha. Ao fundo, Richie tem em suas mãos um blusão vermelho e Carlyle, igualmente veste-se com uma camiseta vermelha. Billy se fere ao pisar nos cacos de vidro no chão, e a câmera capta, em outro *close up*, o sangue nos pés da personagem. As referências cênicas sinalizam a morte de Billy, que antes de ser assassinado, teve sua mão cortada por Carlyle. A frase da personagem agressora revela a relação entre sangue e morte: “É sangue garoto, é o seu sangue, vem de dentro, você nunca o viu antes”. Na sequência de abertura do filme, vê-se o sangue de Martin escorrer pela pia do banheiro. Nesse sentido, ambas as personagens só saem da caserna sob o derramamento de seu próprio sangue. Metáfora dos custos da convivência em um espaço de tensão e conflitos.

direito de manifestar-se, também não foi aceito pelos grupos conservadores e a Nova Direita, por compreender que a crítica ao patriarcado e às tradições americanas era um ataque direto à própria nação. Nesse sentido, os grupos de oposição também se mobilizam para tentar frear a abertura vivida ao longo da década e reafirmam suas crenças na tradição americana.²⁴¹

Ao final dos anos 1970, o movimento homossexual precisou mudar sua bandeira de luta. Com a disseminação da AIDS, a partir de 1979, e o ápice dessa crise no início dos anos 1980, a comunidade gay se viu obrigada a voltar-se para si mesma e encontrar uma solução para frear as taxas de mortalidade que atingiam seus membros, que cresceu de 12% em 1980 para 86% nos dois primeiros anos do governo de Ronald Reagan.

Os anos 1980 representaram para os homossexuais, assim como para os negros, um momento de reestruturação de sua militância, uma vez que a direita se articulou em torno do gabinete de Ronald Reagan e nele encontrou o escopo político necessário para tentar restaurar um momento pré-1960, no qual a elite tradicional gozaria novamente dos privilégios dos quais se sentia destituída desde as lutas pelos direitos civis.

Assim como a homossexualidade de Richie é construída em *O Exército Inútil* sob um jogo de situações em que, ora se manifesta e é aceita pelos demais colegas ora é rejeitada a ponto de gerar ações de violência contra a personagem, o movimento homossexual se constituiu ao longo dos anos 1960 e 1970, sob uma perspectiva de expor-se e defender seu estilo de vida, sendo atacado, por vezes, por movimentos conservadores. Assim como os recrutas *streamers* de Robert Altman, os homossexuais se viram em queda livre e o destino de muitos foi a própria morte, naquele início dos anos 1980.

²⁴¹ Os movimentos pelos direitos civis e de igualdade sexual nos Estados Unidos nos anos 1960 e 1970 demonstravam que o *american way of life*, era, na verdade, uma política voltada para a comunidade tradicional americana, conservadora, que encontrava respaldo principalmente entre a classe média e a elite.

3.3 A Homossexualidade sob Ataque em *O Exército Inútil* e nos Estados Unidos no Início dos Anos 1980

O comportamento dos recrutas em relação a Richie passou por mudanças ao longo da trama, principalmente nos momentos em que se manifestaram seus desejos por Billy e Carlyle. Se em um primeiro momento seus trejeitos são aceitos e vistos com humor, as brincadeiras e as insinuações da personagem serão alvo de críticas e, acima de tudo, a causa das tragédias ocorridas na caserna.

Na penúltima sequência da película (n. 16) quando Roger e Richie estão deitados e a caserna interditada, o primeiro acusa o colega por ser homossexual e, graças à tentativa de saciar seus desejos, ter contribuído para a eclosão dos eventos que levaram à prisão de Carlyle e às mortes de Billy e Rooney.

A câmera, em plano próximo, enquadra o rosto de Roger, quando diz: “Como você conseguiu fazer-me ficar todo esse tempo falando de você? E todo o tempo você era *bicha*! E você realmente era. Você podia simplesmente ter confiado no velho Roger.” Com enquadramento em Richie, acuada, a personagem responde: “Eu tentei te falar. Eu só queria segurar a mão dele”.

Os diálogos dessa cena estão relacionados com situações vividas no início do filme. Na cena em que Roger conhece Carlyle, ele afirma que o armário que viam pertencia “a uma *bicha*”. Ainda, no momento em que Richie pede para ficar a sós com Carlyle, solicitando a Roger e Billy que saiam da caserna, Roger consente que pratiquem o ato sexual, desde que ele não tenha que sair de sua cama. Portanto, não era surpresa para Roger o fato do colega *realmente* ser homossexual. Mas, diante das perdas ocorridas naquela noite, era necessário encontrar uma razão para os fatos e, em sua concepção, essa razão estaria relacionada diretamente aos desejos homossexuais de Richie.

Quando Richie afirma que seu desejo por Billy se restringia a “segurar a mão”, a cena refere-se ao comentário deste com Roger que o questiona (sequência n. 3): “Você pode imaginar estarmos em combate com Richie, pessoas gritando ao seu redor, e ele, provavelmente, querendo pegar em sua mão?” E ambos riem.

A condição de Richie em querer uma aproximação com Billy apenas para “pegar em sua mão”, não foi vista pelos colegas da caserna como algo negativo, em um primeiro momento. Porém, quando a personagem se aproxima do colega para

dar vazão a seus sentimentos, a relação se inverte, e passa a demonstrar a insegurança que deveria sentir em momentos de tensão. Por outro lado, o gesto pueril de Richie representa a possível inocência de sua paixão por Billy.

Nesse sentido, a própria construção da trama, atribui a razão dos conflitos na caserna à condição homossexual de Richie. Roger é enfático. A busca por justificar sua presença naquele grupo e manter a ordem no espaço onde viviam, não permitiu que a personagem questionasse a própria estrutura militar e suas condições de pressão. Roger não compreendeu as tentativas de Carlyle de se inserir no grupo como uma possível causa para as mortes ocorridas. A personagem está impedida de questionar a sua concepção a respeito do exército, sob o risco de comprometer a justificativa de sua presença naquele espaço. Além da acusação de ser o detonador dos fatos mórbidos vividos naquela noite, Roger impõe a Richie o silêncio, proibindo-o de contar a Cokes que seu colega, Rooney, estava morto.

Na última sequência do filme (n. 17), quando Cokes questiona por que Richie está chorando, mais uma vez Roger adota uma postura acusatória, afirmando que o colega chorava porque era *bicha*. Diante do questionamento do sargento, finalmente a personagem assume sua homossexualidade. Esse ato é carregado da culpa que sente pela perda do amigo por quem nutria uma paixão, bem como, pelas acusações repetidas do outro colega.

A crítica cinematográfica também interpretou a manifestação dos desejos de Richie por Billy e Carlyle como “o estopim” da tragédia. Edmar Pereira considera Richie “deslumbrado com suas próprias preferências eróticas de exceção”²⁴². Vincent Canby comenta que Mitchel Lichtenstein interpreta um “homossexual muito exposto”²⁴³. Para Eric Braun é graças à personagem que se “desencadeia o eventual caos”²⁴⁴ e Richard Combs atribui o caráter “dissimulado” à personagem.²⁴⁵

A percepção dos críticos a respeito da homossexualidade de Richie vem ao encontro da interpretação sugerida por Roger, ao final do filme. Nesse sentido, os comentaristas demonstram a aceitação das regras sob as quais se operou a construção narrativa construída por Robert Altman, em que o espectador deve se envolver na trama do filme a ponto de atuar como mais um morador da caserna. A

²⁴² PEREIRA, op. cit.

²⁴³ CANBY, op. cit.

²⁴⁴ BRAUN, op. cit., p. 40.

²⁴⁵ COMBS, op. cit., p. 215.

recusa a essa condição acaba por estabelecer uma distância entre espectador e filme e, nesse sentido, *O Exército Inútil* se torna uma obra de difícil apreciação.

As opiniões dos críticos a respeito de Richie não devem ser interpretadas do ponto de vista moral, nem como uma manifestação de preconceito ou homofobia. Propomos, ao contrário, considerar tais opiniões como manifestações de pensamentos presentes na época, imersos no tecido social e que o crítico, assim como todo profissional que faz da escrita seu trabalho, expressa em seu texto.

Nessa esteira de reflexões podemos perceber que, por um lado a presença da homossexualidade no cotidiano americano no início dos anos 1980 estava afirmada na mídia, no meio acadêmico, político e, claro, no cinema. Porém, diferentemente da década anterior, os temas em questão corroboravam para a construção de uma imagem *negativa* a respeito desse estilo de vida.

E, assim como no filme de Robert Altman, houve um momento em que as atitudes de Richie passaram do campo da aceitação para o campo da acusação, o estilo de vida homossexual defendido ao longo dos anos 1970 passou a ser considerado, por vezes, por seus próprios membros, como algo negativo e perigoso. O ponto de virada, nesse caso, dizia respeito aos problemas de saúde e índices elevados de mortalidade que atingiram diretamente as comunidades gays de Nova York e São Francisco e que se espalharam rapidamente pelos grandes centros urbanos do país, cujas causas eram ainda especuladas nos primeiros anos da década de 1980.²⁴⁶

3.3.1 A “crise da saúde” nas comunidades homossexuais no início dos anos 1980 nos Estados Unidos: o surgimento da AIDS

As comunidades homossexuais de Nova York, São Francisco e de outros grandes centros metropolitanos dos Estados Unidos foram surpreendidas, no início dos anos 1980, por uma forma de epidemia, que levava a óbito um número cada vez

²⁴⁶ Steven Seidman comenta que a questão da homossexualidade era frequentemente abordada na imprensa americana no início da década de 1980, porém, sobre o debate a respeito dos problemas no campo da saúde que atingiam a comunidade naquele momento, somente depois de 1983 a ciência descobriria tratar-se da proliferação de uma nova síndrome que atingia o sistema imunológico, qual seja, a AIDS. Ver: SEIDMAN, op. cit., p. 177.

maior de pessoas, a partir de uma série de doenças e infecções que atingiram grande parte de seus membros.

O fenômeno começou a chamar a atenção, tanto das comunidades e grupos organizados, quanto da classe médica, quando vários gays foram diagnosticados como portadores do “Sarcoma de Kaposi”, uma doença cujos efeitos visíveis são a formação de feridas na pele e nas mucosas. Além disso, outras doenças como a pneumonia acometiam, em número elevado, aquela população. Em 1981, constatava-se que, provavelmente, se tratasse de uma nova doença de efeitos devastadores, cuja expansão dava-se por meio do contato sexual, visto que muitos pacientes relatavam um histórico de contágio de doenças sexualmente transmissíveis.²⁴⁷

A velocidade da proliferação era alta e a incidência preponderante entre os grupos homossexuais levou a comunidade médica a nominar o fenômeno com o léxico de “câncer gay” e, sobretudo a mídia, ao referir-se à crise de saúde que se evidenciava, utilizou a expressão “praga gay”²⁴⁸. Somente em 1982 passou-se a utilizar o acrônimo AIDS, sigla de “*Acquired Immune Deficiency Syndrome*” quando a comunidade médica e científica confirmou que não se tratava de uma doença, mas sim de uma síndrome que atingia o sistema imunológico.

Até então a palavra gay esteve associada à expressão “*gay is beautiful*” e caracterizava o estilo de vida alternativo dos homossexuais de forma positiva. Porém, com a mudança no uso da palavra, que passou a expressar um fenômeno patológico que atingia fatalmente a população, a associação entre aquele estilo de vida e as noções de *contágio*, *doença* e *morte* se fundem, trazendo como consequência uma concepção negativa da homossexualidade masculina²⁴⁹. Nesse sentido, a proliferação da AIDS vivida no início dos anos 1980 favoreceu a construção da imagem de que ser gay era perigoso.²⁵⁰

²⁴⁷ BERKOWITZ, Richard; CALLEN, Michael. We know who we are: two gay men declare war on promiscuity. In: BLASIUS, Mark; PHELAN, Shane. **We are everywhere**: a historical sourcebook of gay and lesbian politics. New York: Routledge, 1997. p. 563-571. p. 565.

²⁴⁸ Cf. ROTELLO, op. cit., p. 20.

²⁴⁹ A AIDS não teve repercussão, em um primeiro momento, entre as comunidades de mulheres homossexuais, cujas práticas sexuais não as expunham aos comportamentos que geram a infecção. Por esse motivo, a síndrome ficou restrita ao universo homossexual masculino nos primeiros momentos de sua proliferação, depois, atingindo também um número significativo de heterossexuais.

²⁵⁰ Segundo Steven Seidman, o equívoco em nominar a síndrome como “câncer gay”, os profissionais do *Center for Disease Control* (CDC), órgão federal de controle de doenças nos Estados Unidos,

Entre os anos 1981 e 1982, estabeleceu-se uma crise entre os membros da comunidade, devido aos índices de mortalidade que não paravam de crescer. As práticas sexuais e o estilo de vida gay passaram a ser alvo de reflexão e demonstram como o medo tornou-se um sentimento cotidiano em meio aos homossexuais da época.

A busca em compreender o que estava ocorrendo com a saúde dos homossexuais provocou um intenso debate dentro da própria comunidade. A situação era de tragédia²⁵¹. Larry Kramer, em um manifesto publicado no jornal *New York Native*, direcionado ao público gay nova-iorquino, exigia ações práticas por parte do governo e da comunidade médica:

Pela primeira vez nesta epidemia, médicos e pesquisadores finalmente estão admitindo que não sabem o que está acontecendo. Acho isso muito assustador – tão aterrorizante quanto os números de aumento alarmantes. Pela primeira vez, os médicos estão dizendo alto e claro e para todos, “Eu não sei”.²⁵²

O autor comenta que, desde o início da síndrome, contava-se com mais de mil mortes e somente entre janeiro e março de 1983, a contaminação tinha atingido 164 novos casos. Assim sendo, a única explicação plausível que a comunidade encontrava para a crise de saúde que atingia seus membros, relacionava-se com o modelo de sexualidade dos anos 1970 que se pautou na política do sexo pelo prazer como bandeira de identificação gay.²⁵³

Nos locais comerciais destinados ao sexo gay coletivo, como saunas, casas de massagens e *dark rooms*, desenvolveu-se uma ecologia propícia para a propagação do vírus HIV, onde o excessivo número de parceiros sexuais era apontado como possível causa do contágio.²⁵⁴

acabaram criando uma associação entre vida gay, doença e morte, que acabava por sugerir que o modo de vida homossexual era um caminho para a morte. Cf. SEIDMAN, op. cit., p. 157.

²⁵¹ Em 1978, 4,5% da população homossexual de São Francisco estava infectada pelo HIV. No ano seguinte, o número era de 12%. Em 1981, 24% da população era portadora do vírus; 1982 atingiu o índice de 46% e em 1983, chegou-se a 57%. Cf. ROTELLO, op. cit., p. 96. Ou seja, o vírus penetrou na comunidade homossexual e se replicava em uma velocidade assustadora. O número de óbitos também começava a impressionar, passando de mil em 1983.

²⁵² Tradução livre de: “[...] *for the first time in this epidemic, leading doctors and researches are finally admitting they don't know what's going on. I find this terrifying too – as terrifying as the alarming rise numbers. For the first time, doctors are saying out and loud and up front, ‘I don't know’.*” KRAMER, Larry. 1.112 and counting. In: BLASIUS, Mark; PHELAN, Shane. **We are everywhere**: a historical sourcebook of gay and lesbian politics. New York: Routledge, 1997. p. 578-586. p. 578.

²⁵³ Cf. BERCOWITZ; CALLEN, op. cit., p. 564.

²⁵⁴ ROTELLO, op. cit., p. 16.

Estatísticas demonstram que determinadas parcelas da comunidade tinham uma frequência de mais de 1.000 parceiros sexuais na vida. Nesse sentido, as lideranças homossexuais passaram a atacar o sexo anônimo e coletivo e estimulavam a diminuição do número de contatos durante o auge da crise, nos anos de 1981 e 1982. Porém, o risco de associar o estilo de vida gay como causa da debilidade dos pacientes infectados foi assumida pelo movimento que advertia seus membros: “a questão é conter a doença, não a homossexualidade”.²⁵⁵

As consecutivas infecções por outras doenças sexualmente transmissíveis também foram cogitadas como uma causa da proliferação da AIDS no período pré-HIV. Em um primeiro momento a crença na existência de um novo vírus mutante era descartada pela comunidade, apesar de as pesquisas científicas apontarem para essa questão. O que era perceptível, naquele momento, era que um dos sintomas da síndrome estava relacionado à baixa imunidade dos pacientes. Como os frequentadores dos locais de sexo público e coletivo apresentavam um histórico elevado de infecções de outras doenças sexualmente transmissíveis, como gonorreia, hepatite B e sífilis, acreditava-se que o uso frequente de medicações para combatê-las poderia interferir nas respostas imunológicas do corpo.

Simplesmente se você vive em ou freqüenta [as cidades de] Nova York, São Francisco, Los Angeles, ou outras grandes áreas metropolitanas... se você faz sexo com homens doentes, você ficará doente também – não com alguma nova doença, mas novamente [doente], e novamente [doente] com outras infecções comuns. Mais cedo ou mais tarde, você simplesmente não se recuperará mais.²⁵⁶

A vida gay das grandes cidades passou, então, a ser questionada pelos próprios membros da comunidade, na tentativa de compreender o que se passava em seus próprios corpos. Vale ressaltarmos, na fala dos autores acima referenciados, que em 1982 a comunidade resistia a admitir a existência de uma nova doença ou um novo vírus. Era mais plausível, naquele momento, crer-se que a síndrome era gerada por várias reinfecções.

O problema dessas informações é que o adoecimento estava sendo considerado como resultado do histórico sexual do indivíduo e não como uma questão de transmissão *entre* indivíduos. Em outras palavras, acreditava-se que não

²⁵⁵ BERKOWITZ; CALLEN, op. cit., p. 573.

²⁵⁶ Ibid., p. 565.

havia uma “contaminação” da doença, mas sim, que ela se *desenvolvia*, especialmente, entre os frequentadores dos espaços públicos de sexo gay.

Fruto de uma vida de extravagâncias sexuais e de excesso e exposição sexual, o conselho das lideranças se restringia ao abandono de tais práticas como o caminho para a cura. Tal concepção foi determinante para a continuidade da proliferação do vírus nas comunidades gays entre os anos de 1981 e 1982.

Outro aspecto que reforçou os equívocos referentes à transmissão da síndrome, foi a teoria da “passagem”. Logo após o isolamento do vírus HIV, que permitiu o estudo de seu comportamento, ocorrido em finais de 1983, a pergunta que tanto cientistas quanto comunidades homossexuais se faziam era: Como o vírus teria se desenvolvido na América?

A “Teoria da Passagem” afirmava que o vírus HIV era uma mutação do vírus IVS, encontrado entre os símios africanos e que fora trazido para os Estados Unidos, pela tripulação africana de uma fragata aportada em Nova York, em 1976. O contato entre a comunidade homossexual de Nova York com os marinheiros africanos acabou por viabilizar a “passagem” do vírus para o país.²⁵⁷

O relato é tão fantasioso que chamá-lo de teoria é um grande equívoco. Na verdade, com essa explicação, estava evidente que, no início dos anos 1980, a ignorância sobre os modos de transmissão da síndrome abriu espaços para especulações de diferentes frentes: moral, cultural, religiosa, e política.

Em primeiro lugar, o relato demonstra a dificuldade que os americanos tinham em aceitar a hipótese de que uma nova “doença” teria tido suas origens dentro do seu próprio território. Em segundo, o fato é que se pôs a etnia como questão central da transmissão do vírus, atingindo negativamente as comunidades negras, que como vimos, também estava sob pressão naquele momento histórico nos Estados Unidos.²⁵⁸

Ou seja, a naturalização do surgimento da AIDS na África, onde teria migrado dos símios para os humanos e destes para os homossexuais dos Estados Unidos, carrega, no fundo, uma questão de fetiche e preconceito: o negro africano

²⁵⁷ “Randy Shilts ajudou a popularizar este conceito no seu livro *And the band played on*, especulando sobre o exato momento da chegada: a celebração do bicentenário, em 1976, quando a regata Tall Ships colocou milhares de marinheiros estrangeiros, inclusive muitos da África, em contato com gays de Nova York.” ROTELLO, op. cit., p. 37.

²⁵⁸ A tese do surgimento do vírus na África vista trinta anos depois, pode ser compreendida como um daqueles momentos em que o discurso ideológico se apresenta com a naturalização necessária para ser entendido como a realidade, segundo Žižek. ŽIŽEK, Slavoj. O espectro da ideologia. In: _____. **Um mapa da ideologia**. Rio de Janeiro: Contraponto, 1996. p. 25-26.

contaminou o gay ocidental (e branco, portanto). Se o caminho do vírus foi do homem africano para o homossexual americano, subjaz uma visão da posição do exótico trazendo consigo o caos, ainda mais se esse estiver em posição de domínio – no caso, sexual – sobre o homem branco ocidental.

Parece-nos que, no fundo, o que ocorre é que tal perspectiva vem ao encontro do imaginário comum atribuído ao mundo homossexual masculino do desejo por homens que exibam sua masculinidade por meio da força física e da estética do corpo: militares, marinheiros, policiais, trabalhadores. Em outras palavras, tal hipótese reforça, além dos preconceitos contra os negros e os homossexuais, a imagem fantasiosa do homem forte dominando o homossexual, visto, nesse sentido como o fraco. Imagem que revela, em última instância, um desejo de dominação por meio do sexo, um fetiche.²⁵⁹

Retomando *O Exército Inútil*, existe uma sequência no filme (n. 15) que nos permite analisar essa situação. É noite e os eventos a seguir antecedem, imediatamente, o assassinato de Billy. Richie e Carlyle querem ficar a sós na caserna. Billy não aceita a proposta e se irrita com a possibilidade de presenciar um ato homossexual em “sua própria casa”. Carlyle, já descontrolado, se dirige a Richie: “Certo, agora você se ajoelhar *bicha* e vai fazer rápido ou te quebro entendeu?” E joga-o no chão. Billy então afirma que não “suportará” ver aquele ato consumado, ao que Richie o provoca: “Inveja Billy?” Carlyle insiste, aos gritos: “Eu só quero a minha *transa* cara!” Roger, então, ataca Richie:

É isso mesmo, Billy. Richie é um daqueles caras que querem ser *penetrados* por um homem negro. É o que ele sabia que ia acontecer durante toda a vida – pode ser que seu sonho se torne verdade. Quer tornar isso real, [ver] como um negro é um animal.²⁶⁰

Quando Roger se refere a Richie como “um daqueles caras que querem ser penetrado por um negro”, a personagem está se remetendo ao aspecto fetichista que é atribuído ao mundo homossexual. A fala reforça a ideia de que ser sodomizado por um negro não só é um desejo sexual, uma fantasia, como também

²⁵⁹ Apesar de incabível, essa teoria encontra, ainda hoje, respaldo no senso comum, provavelmente, por permitir o estabelecimento de um duplo preconceito enraizado no ocidente: contra o negro e contra o homossexual.

²⁶⁰ Carlyle diz: “*I wanna my fucking job!*” Job é abreviatura da palavra inglesa *blowjob*, expressão vulgar para designar o sexo oral. Roger responde: “*That’s right, Billy. Richie one a those people want to get fucked by niggers, man. It what he know was gonna happen all his life – can be his dream come true. Want to make it real in world, how a nigger is an animal.*” RABE, op. cit., p. 63.

afirma que ele *sempre* desejou tal situação. O desejo da personagem homossexual, portanto, não é entendido sobre outra esfera senão a da fantasia erótica, pois deseja o outro não como um igual, mas sim, “como um animal”.

A atitude de Carlyle de atirar o colega ao chão, por três vezes seguidas, afirmando que não importa o que os demais recrutas pensem, desde que tenha a sua *transa*, reforça a ideia da brutalidade como sinal da virilidade e, portanto, objeto do desejo de Richie. Portanto, a culpabilidade da personagem homossexual pela quebra da ordem na caserna é construída sob duas perspectivas: a primeira ao reiterar sua fragilidade naquele espaço e a caracterização de seu desejo como uma forma de fetiche, tensionando seu desejo para o campo da perversão: ser dominado violentamente por um homem.²⁶¹

Nesse sentido, a proliferação da AIDS nos Estados Unidos a partir de fins dos anos 1970 e, sobretudo, no início da década subsequente, impôs aos movimentos homossexuais organizados do país a tarefa de defender sua população contra os ataques da síndrome, procurando informações, aconselhando e apontando medidas, e, ao mesmo tempo, exigindo dos órgãos políticos ações em prol de seus membros. Mas, apesar dos esforços de muitos cientistas e pesquisadores, a situação não era favorável ao grupo, e a síndrome foi o argumento necessário para a Nova Direita defender os males que a homossexualidade causava ao país. O ataque, tão fulminante quanto do vírus, vinha de membros que integravam o gabinete de Ronald Reagan.

²⁶¹ Michel Foucault analisando a questão da homossexualidade na Grécia Antiga constatou que o papel passivo no sexo entre homens era considerado uma posição de fragilidade e inferioridade. Por sua vez, o homem que domina e sodomiza o outro era considerado forte e, nesse sentido, em condições de exercer a posição política a qual era destinado naquela sociedade. “As práticas do prazer são refletidas através das mesmas categorias que o campo das rivalidades e das hierarquias sociais: analogias na estrutura agonística, nas oposições e diferenciações, nos valores atribuídos aos respectivos papéis dos parceiros. E pode-se compreender, a partir daí, que há, no comportamento sexual, um papel que é intrinsecamente honroso e que é valorizado de pleno direito: é o que consiste em ser ativo, em dominar, em penetrar e em exercer, assim, a sua superioridade.” E, “o que é difícil de ser aceito para os atenienses tal é, no discurso contra Timarco, o sentimento que Ésquines tenta fomentar – não é que não pudesse ser governado por alguém que ama os rapazes ou que, quando jovem, foi amado por um homem; mas sim que não se pode aceitar a autoridade de um chefe que se identificou outrora com o papel de objeto de prazer para os outros.” FOUCAULT, Michel. **História da sexualidade**. O uso dos prazeres. Rio de Janeiro: Graal, 1988b. v. 2. p. 190; 193.

3.3.2 A Nova Direita e os homossexuais no início dos anos 1980

A proliferação da AIDS entre os homossexuais americanos foi utilizada pela Nova Direita como argumento para depreender seus ataques políticos e morais contra as comunidades homossexuais no início dos anos 1980.²⁶²

Desde os finais dos anos 1970, políticos da Nova Direita se mobilizaram em vários estados da Confederação, para reverter as conquistas desse grupo de cidadãos. Os Estados de Minnessota, Minneapolis, Wichita, Kansas e Oregon revogaram leis de defesa dos direitos homossexuais, graças à ação de políticos conservadores.

As bases argumentativas dos conservadores partiam dos próprios princípios defendidos pelos homossexuais desde o fim dos anos 1960, qual seja, de que as questões referentes à sexualidade eram resultado da *construção de um discurso social* sobre a questão²⁶³. Para os militantes gays, abria-se a oportunidade de desconstrução de uma política sexual pautada no patriarcado e a construção de novas práticas sexuais, por meio de um novo discurso político que incluísse, também, o estilo de vida dos homossexuais.

A Nova Direita interpretou esses argumentos ao seu favor, justificando que a possibilidade de uma reconstrução discursiva sobre a sexualidade, implícita no princípio de sua desconstrução, possibilitava advogar-se em prol da “cura” (ou reconstrução) de um estilo de vida considerado “desviado” da natureza humana.²⁶⁴

Nesse sentido, a vida gay era entendida como um desvio dos valores que pautavam a vida americana tradicional. A família branca, de classe média, a quem o governo dirigia grande parte de suas ações, associava a homossexualidade a uma

²⁶² Dennis Altman argumenta, em seu texto, que o ataque aos homossexuais em 1982 se encontrava em uma escalada alarmante. Eram ataques que partiam do Estado, em especial, dos políticos e conservadores ligados à Maioria Moral, como na campanha do reverendo Zone's em implementar “uma limpeza” em São Francisco. Cf. ALTMAN, Denis. Sex: the new front line for gay politics. In: BLASIUS; PHELAN, op. cit., p. 529.

Em sua grande maioria, os movimentos religiosos conservadores ligados, em especial, às novas seitas cristãs, pregam a “demonização” da homossexualidade. Em São Paulo, por exemplo, todos os anos o Movimento GLBTs (Gays, Lésbicas, Bissexuais, Transexuais, Transgêneros e Simpatizantes), para a realização de sua “Parada”, enfrenta problemas com grupos ligados a movimentos religiosos que realizam um ato público denominado “Marcha para Jesus”, na mesma semana.

²⁶³ Nesse sentido, as obras de Jacques Lacan e Michel Foucault foram determinantes para essa concepção e influenciaram os movimentos homossexuais a defender seu estilo de vida, uma vez que os argumentos de ataque se pautavam em questões biológicas.

²⁶⁴ “Mais importante ainda, o construcionismo social pode favorecer a ideologia conservadora como a noção de “cura”. EDWARDS, Tim. **Erotics & Politics**: gay male sexuality, masculinity and feminism. New York: Routledge, 1994. p. 9

obra diabólica, que tinha por objetivos destruir a América. Em especial, para a Direita Cristã, a proliferação da AIDS era vista como uma forma de justiça divina, que punia os “desviados” da sociedade. Mas o fato que deve ser destacado, nesse modelo de discurso, é a compreensão de que o homossexual não é americano, não pertence ao país.²⁶⁵

Em *O Exército Inútil* podemos perceber a presença desse discurso no diálogo entre Roger e Richie, na sequência n. 10. Roger afirma: “Você só deu um passo errado. Coisas assim acontecem, certo? Você só se meteu em *algo errado*. Eu aposto que você nunca teve a chance de sair com caras realmente legais antes. Estou falando de caras *normais* como eu e Billy”²⁶⁶ (grifos nossos).

O que subjaz a esses argumentos é a percepção, em primeiro lugar, da homossexualidade como um erro ou desvio. Richie não andou com as pessoas certas, portanto, só poderia ter cometido erros, dos quais o maior deles foi ter *optado* por uma vida homossexual. Em segundo, reside o próprio equívoco sobre a ideia de opção sexual.²⁶⁷

A opção, nesse caso, refere-se ao ato de expressar publicamente sua sexualidade, ou seja, opta-se em *assumir-se publicamente* como homossexual. É esse o sentido que a política de “Sair do Armário”, defendida pelos movimentos

²⁶⁵ Nesse sentido, ao excluir os homossexuais, negros, lésbicas e outros grupos da possibilidade de integrarem a nação, a Direita Cristã, além de reforçar que somente os *wasp* (brancos, anglo-saxões e protestantes) eram cidadãos, impedia-os do debate político, uma vez que esse grupo conservador acreditava que o estado liberal é que tinha permitido os excessos dos anos 1970. Conforme nos aponta Saxe-Fernández, “a Nova Direita americana foi consistentemente anti-política, no sentido de que não reconheceu a legitimidade de seus oponentes, nem aceitou seguir as regras do jogo (político)”. SAXE-FERNÁNDEZ, op. cit., p. 67.

²⁶⁶ Roger diz: “*You Just got in with the wrong bunch. Am I right? You just got in with a bad bunch. That can happen. I bet you never had a chance to really run with the boys before. I mean, regular normal guys like me and Billy*”. RABE, op. cit., p. 27.

²⁶⁷ O esforço de Michel Foucault em sua obra *História da Sexualidade* é demonstrar que a atração pelo mesmo sexo, bem como pelo sexo oposto, poderia conviver igualmente na sociedade grega, onde os indivíduos desenvolveram uma “pederastia”, qual seja, uma ética sexual, que regulamentava os desejos pelos iguais, assim como havia as regulamentações da relação de um homem grego com uma mulher. Partindo de suas reflexões em *O nascimento da clínica*, o autor nos mostra como, ao longo do século XIX, a ascensão do campo médico à categoria de ciência, auxiliou na instituição de padrões sexuais nos quais a heterossexualidade estaria relacionada ao campo da normalidade, no sentido de estar inserida na norma e os demais comportamentos classificados no campo da anormalidade. Portanto, a afirmação das identidades sexuais e de gênero ocorrida ao longo do século XX está relacionada com as necessidades políticas e sociais que determinados grupos sob pressão social, como as mulheres e os homossexuais nos anos 1960 nos Estados Unidos, passaram a afirmar posturas. Logo, a ideia de uma “opção sexual” não pode ser compreendida sob a necessidade de escolha entre a homo ou a heterossexualidade, sob os riscos de estigmatizar o excluído da norma como alguém que fez a *escolha* errada, (tal qual Roger compreende Richie) e ignorar questões subjetivas como constitutivas de um campo que, por vezes, extrapola a liberdade de escolha. Ver: FOUCAULT, op. cit., 1988ab; FOUCAULT, Michel. **O nascimento da clínica**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1994.

homossexuais pós-Stonewall, se pautava: encorajar os seus membros a assumir-se em seus locais de trabalho, estudo e convivência social. A diferença entre as expressões “homossexual” e “gay” refletem, igualmente, uma condição (o que se é) e uma posição (o que se faz).²⁶⁸

Portanto, o conceito de *cura* da homossexualidade, ainda hoje presente na sociedade, revela a dificuldade de perceber o outro em sua diversidade, na medida em que considera a si mesmo como a única possibilidade correta de existência.

Na continuidade do diálogo, Roger sugere ao colega: “Straight you”, que significa “endireitar-se”. A palavra “straight” é igualmente utilizada na língua inglesa para designar a heterossexualidade. Dessa forma Roger também está solicitando ao colega para deixar de ser homo e tornar-se um heterossexual.

As primeiras tentativas da Nova Direita de reverter a condição dos homossexuais na sociedade americana, na época, foram a apresentação de dois projetos de lei em 1979 e 1980 que impunham pesadas restrições aos gays que tentassem acessar os sistemas de previdência social, bem como os programas sociais do sistema *welfare*. Apesar de derrotados, esses projetos demonstram a força política que os grupos conservadores passaram a desfrutar no início dos anos 1980, explorando o ambiente político criado com a crise de saúde na comunidade gay.²⁶⁹

Outra situação que munuiu a Nova Direita com argumentos a favor de sua crítica contra os movimentos gays deu-se a partir de princípios médicos que estipulavam os chamados “grupos de risco”, destacando as pessoas que tinham maior condição de contrair a síndrome.²⁷⁰

²⁶⁸ “Eu uso o termo gay para significar uma pós-libertação gay identificada politicamente como identidade, enquanto que o termo homossexual simplesmente significa sentimentos por [pessoas] do mesmo sexo ou uma identidade pré-libertação gay”. Tradução livre de: “*I use the term gay to imply a post gay liberation politically identified identity, whilst the term homosexual merely means same-sex feeling or an identity pre-gay liberation.*” EDWARDS, op. cit., p. 12.

²⁶⁹ O primeiro projeto de 1979 foi apresentado pelo senador republicano Paul Laxalt, que impunha as seguintes penalidades aos homossexuais: não destinação de recursos federais para nenhum indivíduo ou grupo privado que apresentasse a homossexualidade como um estilo de vida alternativo aceitável; funcionários públicos poderiam ser demitidos tendo por base sua sexualidade; os homossexuais seriam proibidos de acessar os sistemas sociais federais; suspensão do pagamento de pensão para veteranos que se declarassem homossexuais; suspensão do auxílio estudantil nos mesmos casos. A Resolução n. 1666, apresentada no ano seguinte por um representante da Nova Direita propunha retirar todas as proteções legais nas três instâncias do Executivo aos cidadãos homossexuais.

²⁷⁰ O conceito foi criado por pesquisadores e epidemiologistas no início dos anos 1980, quando se percebeu que as vítimas acometidas pela AIDS tinham características comuns. Dessa forma, os profissionais da saúde nos Estados Unidos traçaram um quadro de indivíduos cujos comportamentos similares, teriam uma maior tendência a se infectar, repassar ou desenvolver a síndrome.

Rotello faz uma descrição detalhada desses grupos:

Em primeiro lugar e principalmente, as pessoas desses grupos têm um número de parceiros significativamente maior do que os de fora deles. Em segundo lugar, e talvez igualmente importante, esses parceiros também têm um número significativamente mais elevado de parceiros dentro do grupo, criando uma espécie de círculo de auto-alimentação biológica, armado para ampliar a doença. Em terceiro lugar, os membros dos grupos de risco tendem a se envolver em práticas sexuais que levam à transmissão, a qual, geralmente, exigem uma forma de troca de fluidos. E finalmente, os membros desses grupos também tendem a sofrer daquilo que os pesquisadores denominam por vezes de “sinergia das pragas”, um complexo de problemas de saúde relacionados com a pobreza, o abuso de drogas, a falta de cuidados médicos adequados e uma maior exposição a doenças como a tuberculose, bem como a repetidas infecções por DSTs.²⁷¹

Nesse contexto, as lideranças gays debatiam os padrões comportamentais da comunidade, resistindo a assumir que a vida sexual ligada à promiscuidade – como era denominada na época a prática do sexo livre e em espaços propícios para seu desenvolvimento –, era uma das maiores causas da crise de saúde que os atingia. Tal resistência se explica porque acabou marginalizando, dentro da própria comunidade, um grupo que já estava sofrendo tanto pela aquisição da síndrome quanto por suas condições enquanto homossexuais, em um momento social de crítica a seus estilos de vida. Em outras palavras, o que se evitava era a criação de mais um estigma entre indivíduos que já eram estigmatizados socialmente.²⁷²

A categorização dos grupos de risco acabou por dividir os pacientes acometidos de AIDS em dois segmentos. Aqueles que se contaminavam por estar realizando tratamento de saúde, como hemofílicos ou pacientes que recebiam transfusão de sangue (já acometidos, portanto, por outros sofrimentos) bem como os usuários de drogas injetáveis, considerados vítimas do vício e da ação dos traficantes. O outro grupo eram os gays, cuja forma de contaminação era associada a uma vida sexual intensa que beirava a libertinagem, portanto, adquirida sob uma prática repudiável do ponto de vista moral.²⁷³

²⁷¹ ROTELLO, op. cit., p. 66.

²⁷² “A promiscuidade”, anunciava com alarde um proeminente jornal gay, ‘costura o tecido da comunidade gay masculina’ e como tal deveria ser defendida”. Ibid., p. 76. O tema era tão delicado, que mesmo militantes respeitados no meio como Richard Berkowitz e Michael Callen, em texto publicado em 1982, afirmavam que o provável fator de transmissão da “doença” (quando ainda não se sabia tratar-se de uma síndrome) era o excessivo número de contaminações por doenças sexualmente transmissíveis, causadas pela prática promíscua. Porém, os autores se dividiam entre atacar o estilo de vida e, ao mesmo tempo, não descaracterizar as práticas sexuais da comunidade. Ver: BERKOWITZ; CALENN, op. cit., p. 563-571.

²⁷³ Cf. EDWARDS, op. cit., p. 124.

A Nova Direita assumia o discurso de que a AIDS entre os gays era a resposta de Deus ou da natureza contra os seus atos imorais e pecaminosos, ao passo que os outros grupos eram vistos como vítimas de situações que extrapolavam seus controles. Portanto, os gays passaram a ser denunciados como culpados pela disseminação de uma nova “doença” (síndrome) e, nesse sentido, pela desestruturação da sociedade americana. Em especial, os conservadores atribuíam a crise da família tradicional americana ao excesso de liberdades existente na sociedade e a liberdade sexual gay era uma das mais expostas, justamente por ser proclamada como estilo de vida entre os seus membros. Dessa forma, durante o governo de Ronald Reagan, a nova direita atuou no campo, no qual os homossexuais mais dependiam dos recursos federais naquele momento – o sistema público de saúde.

3.4 O Movimento Gay e a Luta pelo Controle da AIDS nos Estados Unidos no Início dos Anos 1980

Um homossexual infectado com o HIV, no início dos anos 1980, teria poucas chances de sobreviver²⁷⁴. Além do desconhecimento que havia em torno da questão, as políticas de corte no orçamento dos sistemas sociais propostas pelo gabinete de Ronald Reagan atingiram a comunidade gay, assim como vimos no que se refere às comunidades negras.

Para os gays, dois programas eram fundamentais: o Sistema de Auxílio à Saúde e o Seguro Desemprego. O primeiro sofreu uma redução orçamentária na ordem de 1 bilhão e 100 milhões de dólares, somente no ano de 1982.²⁷⁵

²⁷⁴ Felizmente a situação hoje é diferente em vários países, inclusive no Brasil. A infecção pelo vírus não é mais entendida como uma sentença de morte, tal qual no início dos anos 1980. O soropositivo – aquele infectado pelo vírus – não necessariamente é um “aidético”, pois, só passa a ser assim considerado se ocorrer o desenvolvimento da síndrome e, dessa forma, possibilitar que as infecções oportunistas se desenvolvam. Portanto, não é a AIDS que pode levar à morte, mas sim, as múltiplas infecções que atingem o paciente cujo sistema imunológico está enfraquecido. O Sistema Único de Saúde brasileiro (SUS) tem uma política de tratamento considerada exemplar, pois o Estado assume todos os custos com a medicação retro-viral, que controla o HIV impedindo a sua proliferação e, conseqüentemente, o desenvolvimento da AIDS; além de oferecer tratamentos correlatos como auxílio psicológico, cuidados com a saúde, programas de dietas alimentares dirigidas, internamentos hospitalares e auxílio social. O paciente com AIDS pode, ainda, acessar os sistemas de Fundo de Garantia por Tempo de Serviço e Auxílio Desemprego, do Ministério do Trabalho.

²⁷⁵ Cf. PIVEN; CLOWARD, op. cit., p. 11-12.

Larry Kramer, militante do movimento gay e paciente de AIDS, exigia do governo uma postura mais ativa em relação à crise de saúde que atingia a comunidade homossexual nos Estados Unidos. O autor comenta que se os heterossexuais ou a classe média americana fossem o alvo da doença, as verbas federais provavelmente seriam mais facilmente destinadas a pesquisas sobre as causas da síndrome.

A primeira dificuldade que o paciente encontrava referia-se às instituições habilitadas ao tratamento. Kramer salienta que “não se sabe a qual hospital se dirigir” e que, quando aceitos, os pacientes eram tratados como “leprosos”. O desconhecimento sobre as formas de transmissão colocava os pacientes em isolamento total nos hospitais, bem como, o medo do contágio fazia com que se evitassem os contatos físicos com as pessoas adoecidas.²⁷⁶

O hospital da Universidade de Nova York, a maior e principal instituição de tratamento da AIDS na época, havia feito requerimentos de verba pública federal para pesquisas em programas ligados à síndrome, no montante de 16 bilhões de dólares e, há um ano e meio, não recebia resposta dos órgãos federais. Nesse sentido, o hospital argumentava que as pesquisas estavam paralisadas, devido à falta de verbas. O reitor da Universidade de Nova York na época, John Brademas, acusava o governo federal de restringir a pesquisa e o ensino na instituição mediante os cortes orçamentários para os programas de atendimento aos estudantes carentes e o repasse de recursos.²⁷⁷

A questão se tornou mais complexa uma vez que a síndrome era praticamente desconhecida na época, e, portanto, não figurava entre as “doenças” cobertas pelos programas públicos de assistência médica. Ou seja, a AIDS não existia para o Instituto Nacional de Saúde, do ponto de vista legal.²⁷⁸

Muitos gays infectados não conseguiam continuar desenvolvendo suas atividades profissionais, devido à imensa debilidade física que os atingia. Nesse sentido, o caminho para aqueles que não possuíam algum tipo de seguro previdenciário privado, era os programas de auxílio desemprego do *welfare*

²⁷⁶ Cf. KRAMER, op. cit., p. 580.

²⁷⁷ Sobre a situação da Educação durante o governo de Ronald Reagan, ver capítulo 2.

²⁷⁸ Como hoje se sabe, a AIDS atinge o sistema imunológico, deixando o seu paciente vulnerável a infecções chamadas “oportunistas”, ou seja, diante da incapacidade do corpo de reagir às doenças, por vezes tais pacientes eram acometidos por várias infecções ao mesmo tempo, entre elas, a pneumonia, fatal para um organismo debilitado. Os custos dos internamentos hospitalares eram altos, pois exigiam uma série de tratamentos simultâneos, com uso de várias medicações, tornando o auxílio financeiro federal fundamental para a continuidade da vida dos pacientes.

americano. Associado ao fato de a AIDS não estar inserida na legislação dos programas sociais na época, os gays que deixavam de trabalhar, praticamente não tinham acesso ao auxílio do governo. O Programa Federal de Empregabilidade, responsável pelo repasse de auxílio financeiro por 36 semanas aos cidadãos que estivessem desempregados, que até 1980 era da ordem de 3,8 bilhões de dólares, simplesmente foi eliminado pela administração Reagan, em 1982.

Dessa forma, sem amparo legal e social por parte do governo, os gays contaminados estavam entregues à própria sorte. As universidades e os hospitais por elas administrados continuavam desenvolvendo pesquisas, mesmo sob reduzidas condições financeiras.

O isolamento do HIV em outubro de 1983 marca o ponto de virada da situação. A partir de então foi possível o desenvolvimento das medicações que amenizavam os efeitos do vírus, permitindo uma relativa longevidade aos pacientes, ocorrido principalmente no biênio 1984-1985. Mas a maior conquista no campo da contenção da epidemia partiu dos próprios grupos homossexuais, que passaram a comandar uma campanha pela diminuição de parceiros e uso do preservativo de látex, a *camisinha*, como é popularmente conhecida.

Os ataques de políticos ligados à Nova Direita continuavam, mesmo com a situação de “pânico” na comunidade gay americana. Patrick Buchanan, porta voz dos conservadores, assim se referiu à epidemia de propagação do vírus HIV naqueles anos: “Os homossexuais, coitados, declararam guerra contra a natureza, e agora a natureza está exigindo uma terrível compensação”.²⁷⁹

Nesse contexto de duplo ataque – físico e político – os grupos homossexuais organizados iniciaram uma campanha que tinha como objetivo principal deter a disseminação da síndrome entre a população gay, por meio de uma política de “Sexo Seguro”. A esse respeito, Rotello destaca:

A criação desse código [sexo seguro] foi muito pouco assistida pelo governo ou pela mídia, que continuavam embaraçados pela menção da homossexualidade, indiferentes às mortes dos homossexuais, e negavam-se a contribuir para a discussão de como os gays poderiam continuar a ter uma vida sexualmente satisfatória no meio de uma epidemia sexualmente transmissível – ou, a bem dizer, em quaisquer circunstâncias.²⁸⁰

²⁷⁹ Cf. ROTELLO, op. cit., p. 118.

²⁸⁰ Ibid., p. 117.

A principal associação que se percebeu entre os primeiros anos da epidemia da AIDS nos Estados Unidos, era o fato de que os grupos de contaminados tinham um histórico de múltiplas parcerias sexuais – além da exposição e reinfeção de DST, como já discutimos. Nesse sentido, o movimento gay direcionou suas redes de relacionamento para uma campanha contra a promiscuidade.

Richard Berkowitz e Michael Callen, militantes ativos do movimento, publicaram dois textos que se tornaram referência nos estudos sobre a história da AIDS naquele momento: *We know Who we are: two gay men declare war on promiscuity* (Nós sabemos quem somos: dois homens gays declaram guerra à promiscuidade) e *How to have sex in an epidemic* (Como praticar o sexo em uma epidemia). A ênfase na argumentação dos autores era a necessidade de diminuição do número de parceiros como forma de prevenção, bem como, o autoexame praticado em conjunto com o parceiro sexual, para detectar feridas ou gânglios inflamados.²⁸¹

Apesar de hoje sabermos que tais procedimentos não garantiam a defesa de uma possível infecção, a prática sugerida pela militância atacava um dos pontos centrais da sexualidade gay e exigia novos hábitos sexuais. O uso do preservativo de látex era ainda mencionado, porém, apenas como uma das opções para a prática sexual.

Os liberais defendiam a necessidade de adoção de hábitos mais radicais, entre os quais residia a questão da monogamia, como forma de contenção.²⁸² Ou seja, a liberdade sexual que se constituía em bandeira do movimento ao longo dos anos 1970, estava em xeque. A adoção da monogamia implicava, segundo os militantes gays radicais, na adoção de padrões sexuais característicos dos heterossexuais, bem como, das classes médias americanas. Isso levou a uma resistência por considerar, portanto, a proposta muito conservadora.²⁸³

Mesmo questionando o próprio estilo de vida defendido pelos gays ao longo da década anterior, muitos aderiram às recomendações da liderança do movimento, ainda que sob incertezas. Dúvidas sobre o número ideal de parceiros, que práticas sexuais poderiam elevar ou diminuir o fator de exposição persistiam. Entretanto, a

²⁸¹ BERKOWITZ; CALLEN, op. cit., p. 563-574.

²⁸² Outras práticas estimuladas pelos liberais e por parte da militância homossexual era a adoção de “círculos de masturbação”, em que grupos se encontrariam para essa modalidade de prática sexual, evitando a penetração anal, bem como o “sexo por telefone”. Cf. EDWARDS, op. cit., p. 132.

²⁸³ Na verdade, tanto as teses de ataque da Nova Direita quanto as mudanças nas práticas sexuais propostas pelos liberais corroboravam para uma mudança mais conservadora a ser adotada pelos homossexuais. Nesse sentido, segundo Steven Seidman, a AIDS favoreceu tanto aos radicais da direita como aos liberais a necessidade de um “fechamento” da comunidade e do movimento, o que foi entendido pela militância como um ataque conservador a seu estilo de vida. Cf. SEIDMAN, op. cit., p. 161-162.

iniciativa do movimento de encontrar estratégias de controle da propagação do vírus surtiu efeitos positivos.

A conscientização de que a vida sexual deveria receber mais atenção, na busca de práticas mais saudáveis, preparou o caminho para que o uso do preservativo de látex fosse encorajado na comunidade. A campanha sobre o uso da *camisinha* só ganhou forças a partir de 1984, quando as pesquisas sobre os meios de transmissão do vírus HIV foram associadas a troca de fluidos e de sangue entre pessoas infectadas.

A militância destaca que o uso do preservativo era estimulado, porém não *explicado*. As dúvidas permaneciam neste aspecto: Qual o momento correto de seu uso? Em que formas de práticas sexuais ele poderia ser abolido? Qual o grau de eficácia de proteção?

O sucesso dessas campanhas só foi visto dois anos depois do período que nossa pesquisa abarca, qual seja, em 1985, quando houve a primeira publicação médica atestando que a epidemia estava controlada e apresentava uma curva decrescente desde fins de 1983. Nesse sentido, o movimento gay americano se fortaleceu. Apesar das acusações dos conservadores por terem propagado uma nova “doença” entre a população, a rede de organização dos movimentos gays se mostrou eficiente e permitiu à comunidade advogar positivamente sobre suas ações.

Dessa forma, a militância sinalizava para um novo momento de sua trajetória, na qual o orgulho gay residiria não mais sobre a bandeira da liberdade sexual e da promiscuidade, mas sobre a capacidade de manter sua população saudável e conter uma epidemia que lhes atingiu de forma implacável, a despeito dos discursos acusatórios de que foram alvo e das políticas conservadoras daqueles primeiros anos. Como disseram Berkowitz e Callen, “para nós, a festa que foi os anos 70 acabou”.²⁸⁴

A frase pode ser a melhor expressão do que significou aqueles primeiros anos do governo Reagan. Em sua perspectiva política, era hora de reverter excessos cometidos por administrações liberais e retomar princípios da tradição. Entre eles, o belicismo e a tradição da família americana. Se os anos 1970 foram uma festa para os gays, os anos 1980, tendo em vista os fatos que atingiram a comunidade nos primeiros três anos da década, seriam mais sombrios.

Assim como na caserna de *O Exército Inútil*, as concepções a respeito da homossexualidade nos Estados Unidos naquele momento haviam mudado: ser gay

²⁸⁴ Tradução livre de: “for us, the party that was the ‘70s is over”. BERKOWITZ; CALLEN, op. cit., p. 571.

não era mais aceito e muito menos relacionado a beleza e a alegria como na frase símbolo do movimento nos anos 1970, "*gay is beautiful*". Tal qual a posição de Richie na caserna, a aceitação da vida homossexual estava comprometida, na sociedade americana e a positividade da imagem de seu estilo de vida fora invertido: nos primeiros anos da nova década, ser gay poderia ser sinal de perigo, quando não, de morte.

4 ROBERT ALTMAN E HOLLYWOOD NO INÍCIO DOS ANOS 1980

As mudanças que se operaram na indústria cinematográfica ao longo dos anos 1980 corroboraram para a construção de uma imagem de *outsider* a respeito de Robert Altman na época. Os críticos procuraram explicar sua nova posição na indústria, referindo-se a um possível “ataque” do sistema hollywoodiano aos filmes considerados *autorais*. Nesse sentido, a explicação se pautava em uma oposição de fácil entendimento: a indústria só tem interesses comerciais e diretores que estejam preocupados com a produção artística cinematográfica estavam perdendo espaço naquele momento.

O problema da interpretação dada pelos críticos, é que reside em uma oposição entre diretor e indústria cinematográfica que, na verdade, não existiu. O que ocorria era que Hollywood e suas indústrias passavam por mudanças naquele início dos anos 1980, beneficiadas por medidas implantadas pelo governo. Desse modo, discutiremos, em um primeiro momento, qual a relação entre Altman e a indústria e, no que se refere à questão autoral, sob quais aspectos podemos considerá-lo.

Da mesma forma como o filme *O Exército Inútil* nos possibilita uma leitura da sociedade americana do início dos anos 1980 em relação às contradições que aparecem representadas em sua narrativa, qual seja, os problemas de ordem racial e sexual, resta, ainda, nos debruçarmos sobre o próprio universo cinematográfico americano da época.

A mudança nas narrativas cinematográficas a respeito da Guerra no Vietnã, em um resgate do tema, tendo em vista interesses políticos tanto da indústria quanto do governo, teve seu ponto alto ao longo dos anos de 1984 em diante, porém, em finais de 1983 já era percebida uma releitura daquele momento da história dos Estados Unidos. Por isso, julgamos pertinente trazer o tema à tona, ainda que nossa pesquisa tenha centrado sua atenção sobre os primeiros anos da década de 1980, encerrando nossas investigações em 1983, ano de exibição de *O Exército Inútil*.

O cinema americano voltava-se, cada vez mais, para produções de orçamentos volumosos, pautados em efeitos técnicos que não agradavam ao público adulto frequentador das salas de cinema na época. Nesse “estado de coisas”, procuramos problematizar as relações entre Robert Altman e os executivos

de Hollywood buscando compreender quais os critérios estipulados na criação fílmica, no que se refere aos trabalhos do diretor, bem como em relação aos interesses da indústria naquele momento.

4.1 Robert Altman e a Política de Autores

Parte da crítica cinematográfica da época interpretou os anos 1980 como o “exílio” do diretor e considerava as mudanças ocorridas na indústria como um momento em que o modelo de cinema predominante nos anos 1970, sobretudo na Europa, o cinema *autoral*, do qual Altman era referido como um de seus representantes, encontrava-se sob questionamentos na indústria americana.

Emanuela Martini comenta que os dois filmes americanos presentes no Festival de Veneza que representavam um cinema autoral nos Estados Unidos eram *Zelig* de Woody Allen e *O Exército Inútil* de Robert Altman, destacando a presença daquele modelo de fazer cinematográfico também entre os filmes hollywoodianos.²⁸⁵

Edmar Pereira interpretou as estratégias de produção e divulgação do filme como uma reafirmação do caráter autoral de Altman. Diz o crítico:

Enquanto os grandes nomes das gerações nova e intermediárias do cinema norte-americano enredam-se cada vez mais no sistema convencional de produção, com projetos caríssimos que exigem retorno compatível nas bilheterias e, portanto, *comprometem a liberdade do autor*, Robert Altman arma esquemas para preservar sua autonomia. Adotou uma estratégia *alternativa* de produção: orçamentos baixos, filmagens rápidas, filmes endereçados a uma faixa específica de público – a que não se interessa ou pelo menos não se contenta com batalhas intergaláticas, caçadores aventureiros ou assassinos psicóticos elevados à condição e super-heróis. [...] Com essa opção pelos orçamentos menores, Altman está fazendo mais do que preservar-se: ele está preservando a vida inteligente do cinema.²⁸⁶ (grifos nossos)

A crítica de Pereira se preocupa em qualificar a existência de dois modelos de cinema nos Estados Unidos: o primeiro apresenta características de alto custo de

²⁸⁵ “Nesses anos, muitas vezes a política de autores vem sendo questionada, a tendência são as produções hollywoodianas de peso: aquelas que não mudam e são reforçadas em uma única direção, [...] na irredutível vontade de espetacularização, da grande tela, músicas e feitos sonoros estonteantes, estupefato senso do maravilhoso: o ‘fazer maravilhas’. De fato, exceção feita por dois filmes (que são *autorais*, naturalmente, Allen e Altman), todos os demais filmes estadunidenses em Veneza se caracterizam em bloco pela espetacularização”. MARTINI, op. cit., p. 5.

²⁸⁶ PEREIRA, op. cit.

produção e, portanto, exige retorno de bilheterias igualmente elevados, pautado no destaque aos efeitos especiais; e o segundo, reconhece em Altman um representante e se baseia em discutir de forma mais “inteligente” as questões presentes nos filmes. Para o crítico, essa estratégia do diretor, em atuar em produções de menor aporte de dinheiro foi interpretada como um desafio ao *mainstream* da indústria, porque procurava manter sua liberdade de criação.

Bruno Fornara, em artigo intitulado “L’Autore, va bene. Ma di Che época?” questiona os limites da “política de autores” e sua continuidade, diante da ascensão de um cinema de “espetacularização”, de grandes efeitos tecnológicos que atraía um número cada vez maior de pessoas às salas de projeção, os chamados *blockbusters*.²⁸⁷

Essa oposição entre cinema autoral e cinema comercial é antiga entre os críticos, e se acentuou entre os anos 1970. Os filmes *blockbuster* são entendidos, nesse contexto, como obras vazias, cujo único objetivo era atrair o maior público possível (e por isso o investimento elevado na divulgação), que no fundo, pouco favorecia a reflexão por parte do espectador, diante da obra que assistiam.

O cinema autoral, por sua vez, segundo Pereira, é entendido como um modelo voltado para a “manutenção da vida inteligente no cinema”. Nesse sentido, os filmes de diretores que apresentavam conteúdos de teor mais crítico em relação aos temas considerados relevantes na época, tinham maior mérito que aqueles que se pautavam essencialmente em uma experiência de entretenimento.

Entre as décadas de 1950 e 1970, para um diretor ser reconhecido pela crítica como *autor* de uma *obra* cinematográfica, ele deveria satisfazer alguns procedimentos considerados fundamentais para um cinema mais autônomo e, dessa forma, voltavam-se para uma concepção “artística” em vez de “mercadológica”.

Os editores franceses da revista *Cahiers du Cinéma*, Jean-Luc Godard e François Truffaut, que tornaram-se também cineastas, foram os principais responsáveis pela conceituação e difusão da *política de autores*. Tal política baseava-se no princípio de que o cinema, antes de ser um produto comercial, era um campo de arte e, enquanto tal, deveria ter o seu artista, o autor da obra.²⁸⁸

²⁸⁷ FORNARA, op. cit., p. 3.

²⁸⁸ Para Jean Cocteau, também crítico francês de cinema, a grande resistência que se teria em admitir o critério artístico do cinema é seu aspecto comercial e industrial. Segundo Cocteau, o cinema começou “ao contrário”, partindo do industrial-comercial para a subjetividade do artista. Cf. AUMONT, Jacques. **As teorias dos cineastas**. Campinas: Papirus, 2004. p. 148.

Partindo do conceito de autoria presente em outras artes, em especial na literatura, os críticos franceses defendiam que o responsável pelo filme, quando concebido como obra de arte, deve ser o diretor, desde que detenha controle sobre: *a história contada* (portanto, seja o autor do roteiro); *partes dos processos de produção* (seja o investidor financeiro do filme) e, evidentemente, a *direção*.

Nesse sentido, o diretor é o autor e seu filme é concebido como uma obra que reflete seu caráter artístico. À indústria, caberia cuidar dos aspectos comerciais do filme.

Em seguida, vem o autor, aquele que, com base nesse gesto da direção, pretende-se igual ao autor de literatura e, portanto, também deve exercer o domínio sobre a história contada, sobre o universo por ela evocado, sobre o desenrolar da narrativa – em suma, encontrar, transpondo-as, as qualidades do autor literário. [...] o cineasta, nesse sentido estrito, é o artista do cinema, e a concepção da arte convocada dessa forma é exigente: ao mesmo tempo estética, intelectual e moral.²⁸⁹

Os procedimentos defendidos pela “política de autores” tornava-se uma exigência para um cinema mais autônomo, segundo seus defensores. No fundo, além da questão artística, o diretor deveria igualmente administrar as questões financeiras e narrativas do filme, o que acabava por restringir o título de *autor* a um seleto grupo de profissionais bem sucedidos na empresa cinematográfica. Nesse sentido, o diretor autoral além de colocar à disposição do fazer cinematográfico sua capacidade criativa, também deveria operar nos aspectos referentes aos recursos econômicos, que como se sabe, são volumosos. Em outras palavras, era uma política elitista.²⁹⁰

Para Godard não bastava alçar o campo cinematográfico ao status de arte, por meio da afirmação de seu diretor como *autor* de uma obra. Empenhado em atribuir ao cinema um lugar de destaque entre as expressões artísticas, era necessário, ainda, elevar o cinema ao status de “grande arte do século”. Para ele o cinema incorporava em si todas as outras formas artísticas e lhes superava, e dessa forma, articulava o campo cinematográfico como uma arte superior.²⁹¹

Todavia, para Jacques Aumont, a política de autores concebida pelos críticos dos *Cahiers du Cinéma* era, acima de tudo, *uma política*. Pautada em critérios

²⁸⁹ AUMONT, op. cit., p. 148-149.

²⁹⁰ Robert Altman afirma: “Fazer um filme exige levantar uma pequena fortuna”. BAHIANA, op. cit., p. 140.

²⁹¹ “Mas Godard ultrapassou qualquer referência à sétima arte e às classificações aferentes. O cinema não é nem a sétima, nem a sexta arte, é a arte do século”. Ibid., p. 145.

subjetivos, em certos momentos o esforço era manter determinados nomes entre os principais diretores de cinema, em detrimento de outros. Tendo por base de análise o cinema estadunidense e a relação entre diretor e indústria, a política dos autores valorizava aqueles profissionais da direção que conseguiam enfrentar as pressões dos grandes executivos, em especial pela autonomia financeira que dispunham diante dos estúdios.²⁹²

Robert Altman se empenhou em adotar esses princípios. Em 1976 fundou sua própria produtora, a *Lion's Gate Films*, que na época chegou a ser comparada a *major* MGM (Metro-Goldwyn-Mayer). Altman declarou, em entrevista a Bruce Williamson, em 1976, que a *Lion's Gate* tinha sido criada como uma forma de “autodefesa” em relação aos grandes estúdios. “A maior parte do meu dinheiro vai para esse lugar; o custo é de seiscentos mil dólares anuais só para manter as portas abertas. Mas eu estou mantendo um grupo de trabalho próximo que é muito importante para mim”.²⁹³

No filme *Vincent and Theo* (1990), que narra a história do pintor Vincent Van Gogh, retratando-o como um criador, portanto, um artista, a personagem de seu irmão Theo foi representada como o *merchant*, responsável pela comercialização da obra de arte. Altman encaminhou a narrativa de forma que Van Gogh é prejudicado pela ganância do último, que via na comercialização dos quadros do irmão uma forma de ampliar os lucros provenientes da venda. Esse conflito entre os irmãos faz referência à forma como o diretor entendia as relações entre o autor da obra de arte cinematográfica e aqueles profissionais responsáveis por sua comercialização, no caso cinematográfico, os executivos de Hollywood.

Em suas palavras:

O papel deles é achar um mercado, e fazer um mercado. O meu é fazer arte. Minha arte está lá. Eles é que devem descobrir quem quer comprá-la. Agora veja o que aconteceu com Van Gogh – morreu na miséria. É um exemplo perfeito do comercialismo em torno da arte. Tem sido sempre assim. Qual seria a solução? Que os próprios artistas vendessem seu trabalho? Eles não conseguem... no momento em que terminam um castelo de areia já estão pensando no seguinte.²⁹⁴

²⁹² BAHIANA, op. cit., p. 152-153.

²⁹³ WILLIAMSON, Bruce. Robert Altman. In: STERRITT, David (Org.). **Robert Altman Interviews**. Jackson: University Press of Mississippi, 2000. p. 34-62. p. 42.

²⁹⁴ BAHIANA, op. cit., p. 141.

Há uma contradição entre as duas falas do diretor. Na primeira, Altman demonstra o seu empenho como condutor de uma empresa criada para viabilizar a sua arte, seus filmes. Ao dizer que matinha as “portas abertas” a um custo anual elevado, o diretor demonstra que estava também operando no campo comercial do cinema, ou seja, exercendo a função de *produtor executivo* na indústria, ainda que restrito aos seus trabalhos. Portanto, aventurava-se no campo do comércio de suas obras, que em suas palavras, deveria ser o papel dos executivos. Em seguida, coloca-se na posição de artista e, por isso, incapacitado para atuar no mercado cinematográfico, pois está voltado para a criação de “novos castelos de areia”.

O que podemos perceber é que Altman procurou também se envolver no campo administrativo dos negócios cinematográficos para desfrutar de maior autonomia. Nesse sentido, foi considerado pela crítica como um diretor *autoral*. Porém, seis anos depois de aberta sua produtora, e passando por dificuldades financeiras para viabilizar seus projetos, Altman vendeu a empresa. Nesse sentido, a oposição entre arte e capital que sua fala pretende criar, não retrata a realidade que vivia, já que procurou atuar nos dois segmentos da indústria – o executivo e o artístico.

O que sua trajetória reflete, entretanto, é a dificuldade que o diretor tinha de equilibrar esses dois aspectos que envolvem o mundo cinematográfico. Por mais que Robert Altman compartilhasse de alguns princípios defendidos pela “política de autores”, ele conhecia bem a indústria hollywoodiana, para a qual trabalhava desde o final dos anos 1950. Nessa fase de sua carreira, aprendera que a questão financeira era crucial no ramo do cinema industrial. Em suas palavras, “todo mundo adora quando os dois lados da equação se juntam. Todo mundo ama quando um filme é bem-sucedido, mas se ele é bem sucedido apenas no aspecto artístico, as pessoas não gostam tanto assim”.²⁹⁵

Os filmes de Altman não eram muito rentáveis²⁹⁶. Em vários de seus empreendimentos, o resultado financeiro beirava uma margem muito baixa de lucros, quando não, o prejuízo. Seu estilo de narrativa não atraía um número elevado de público e seus métodos “anárquicos” de filmagem eram vistos pelos executivos dos estúdios como o fator que comprometia o resultado final de seus filmes.

²⁹⁵ BAHIANA, op. cit., p. 139.

²⁹⁶ Segundo Robert Self, Robert Altman nunca foi um diretor popular entre as audiências tradicionais nos Estados Unidos. Seus filmes eram bem recebidos entre críticos e parte de outros colegas diretores. Cf. SELF, Robert. Robert Altman and the theory of authorship. **Cinema Journal**, Champaign, Illinois, v. 25, n. 1, p. 3-10, 1985. p. 9.

Portanto, apesar de ser considerado um diretor de alta qualidade artística, no fundo Robert Altman demonstrava não ter o controle necessário para as questões financeiras que envolvem a produção fílmica. Tomemos como exemplo para nossa reflexão, dois filmes que marcam sua carreira: *MASH* (1970), obra que o alçou ao panteão dos diretores prestigiados em Hollywood, e *Popeye*, que o lançou no “ostracismo” da indústria.

O primeiro filme foi realizado pela *major* Twentieth Century Fox, em 1970, e teve um orçamento baixo de produção. Altman fora o décimo sexto diretor a quem se oferecia o roteiro e, até então, seus trabalhos estavam restritos ao ramo televisivo da indústria, com duas inserções no meio cinematográfico, também com produções de baixo orçamento, que tiveram uma boa performance entre os críticos americanos.

Sua liberdade de criação no filme “beirava o descaso”, segundo o diretor²⁹⁷. Em entrevista, Altman comentou que nenhum executivo foi ao set de filmagem acompanhar a realização do filme, demonstrando que havia outras prioridades para o estúdio naquele ano. Nas palavras de Altman, “*MASH* não foi realizado pela Fox, ele escapou”.²⁹⁸

O ano de 1970, nos Estados Unidos, foi marcado por fenômenos políticos que permitiam uma maior crítica às ações do governo americano, como a eclosão do movimento gay, a mobilização das comunidades negras em torno das lutas pelos direitos civis, a expansão do movimento feminista e uma forte oposição contra a participação do país na Guerra do Vietnã. Nesse contexto, *MASH* foi bem recebido pelo público da época, pois o filme foi considerado uma crítica às ações belicasas empreendidas pelo país no sudeste asiático. Isso se demonstra pelo fato de o filme ser ambientado entre os episódios da Guerra da Coreia, mas foi interpretado como uma crítica à guerra que estava em curso naquele momento.

Nessa mesma época, as plateias de cinema eram menores e os lucros, por consequência, também reduzidos. Como o envolvimento financeiro na produção era considerado baixo e diante da boa recepção que o filme recebera, *MASH* foi visto pela indústria como uma produção bem sucedida, *inclusive do ponto de vista econômico*. A partir de então, foram direcionados orçamentos de maior aporte para o

²⁹⁷ FULLER, Graham. Altman on Altman. In: STERRITT, David (Org.). **Robert Altman Interviews**. Jackson: University Press of Mississippi, 2000. p. 188-210. p. 192.

²⁹⁸ “*This MASH didn’t get released by Fox, it escaped*”. O verbo “*to scape*” significa escapar, vazar ou ainda, dependendo do contexto, passar despercebido por. Optamos aqui pelo significado de escapar, no sentido de não ser percebido enquanto feito. Cf. OXFORD UNIVERSITY. **Oxford Advanced Learner’s Dictionary**. 7. ed. New York: Oxford University Press, 2005.

diretor, mas o fraco desempenho financeiro de seus filmes ao longo dos anos 1970 demonstrava a dificuldade de Robert Altman em conciliar a criação artística com os aspectos comerciais envolvidos nas produções.

Em *Popeye* o processo ocorrido foi o oposto àquele que se viu em *MASH*. Os estúdios *Paramount Pictures* e *Walt Disney Pictures* tinham uma grande expectativa com o filme que seria veiculado no final do ano, durante as férias escolares. Portanto, o público a que o filme se dirigia era, essencialmente, infanto-juvenil e seus familiares.

Ao final da década de 1970, os estúdios passaram a dispor de uma alta tecnologia de produção, graças ao desenvolvimento da robótica naquele período e de novas técnicas de finalização, que permitiam a criação de imagens até então inéditas para o público.²⁹⁹

A produção de *Popeye* teve um orçamento elevado, graças aos seus custos com a cenografia, pois foi construída uma cidade cenográfica para ambientar a história. Além disso, houve a necessidade de contratação de novos profissionais durante as gravações, devido a desentendimentos de parte da equipe com os encaminhamentos de Altman na direção do projeto.

A divulgação do filme na época, cujos custos foram igualmente volumosos, não conseguiu reverter o mau desempenho do filme entre o público. O problema não ficou restrito a pouca arrecadação no setor primário de veiculação, ou seja, o valor arrecadado nas bilheterias, mas atingia da mesma forma, as estratégias comerciais envolvidas na rede de produtos vinculados ao filme (brinquedos, fitas de videocassete, camisetas, etc.).

É nesse contexto que Robert Altman foi destituído dos grandes orçamentos. Em outras palavras, apesar de ser considerado um bom criador artístico, ele não correspondia aos interesses comerciais da indústria. Nesse sentido, parte do sucesso de *MASH* não ocorreu apenas porque “escapou” do olhar dos executivos de Hollywood, mas o momento político social e empresarial de Hollywood favoreceu seu bom desempenho, bem como o fato de ter sido um dos poucos filmes que deram lucros.

As produções de 1982 e 1983 (*James Dean, o mito sobrevive* e *O Exército Inútil*) também contaram com auxílio dos grandes estúdios. Porém, a situação era

²⁹⁹ Destacam-se nesse modelo de produção filmes como *Tubarão* (1975) de Steven Spielberg, *Guerra nas Estrelas* (1977) de George Lucas e demais títulos afeitos aos mesmos princípios: filmes de ação com uso de alta tecnologia para produção de imagens.

outra. Altman era um diretor habilidoso em produções de baixo orçamento, de um lado por seu passado como diretor de televisão, e de outro graças ao seu nome se relacionar a um estilo de filmes que tinham um público garantido³⁰⁰. Quando veiculados em mostras e festivais de cinema, seus filmes, além de comentados, tornavam-se lucrativos. Portanto, diferentemente da forma como a crítica interpretou a carreira do diretor nesse momento, Altman não estava exilado da indústria, mas sim, fora direcionado para outros projetos de menor aporte financeiro. Nesses filmes suas técnicas de criação e seu estilo narrativo apresentavam melhor desempenho e o baixo resultado nas bilheterias poderia ser compensado em outras áreas comerciais da indústria como na venda de fitas de videocassete e concessão de direitos para exibição no circuito televisivo.

Nesse sentido, quando lhe perguntaram se era um *outsider*, afirmou: “Não. Estou fora e dentro. Quando faço um filme como *O Jogador* (*The Player*, 1992), estou lá também. Eu me incluo na sátira”.³⁰¹

A questão, portanto, reside no fato de que, ao considerar Altman como um diretor *autoral*, pode-se colocá-lo em oposição ao sistema hollywoodiano de produção, e aí, então, passa a ser retratado como um *gênio incompreendido* por parte da indústria.

Nesse ramo artístico e industrial é praticamente impossível um diretor ficar *fora* das redes e do sistema de distribuição propiciado pelas *majors*. Evidentemente, à medida que detém o controle financeiro sobre parte da obra (a produção executiva), da história (roteiro) e das filmagens (direção), o produto final está diretamente ligado a sua pessoa. Porém, não há diretor que não necessite de outros setores da indústria fílmica para desenvolver seu trabalho, e tais setores continuavam sob a administração dos grandes estúdios. Portanto, quando a crítica defende uma maior autonomia do diretor e de sua obra, por vezes, essa independência é idealizada e a indústria vista como uma parte externa ao processo criativo em cinema, quando não, a vilã.

Outra questão pertinente ao tema se refere ao fato de os estúdios de Hollywood manterem, entre suas equipes de diretores, profissionais que poderiam auxiliar na inovação da própria indústria ao produzirem novas técnicas e tendências

³⁰⁰ Segundo Richard Combs, os dez anos que Altman passou trabalhando no segmento televisivo dos grandes estúdios, ensinaram-lhe a produzir filmes com poucos recursos financeiros, filmagens rápidas e direção de atores por vezes desconhecidos. Ver: COMBS, op. cit., p. 217.

³⁰¹ BAHIANA, op. cit., p. 142.

para os próximos filmes. Nesse sentido, os trabalhos de diretores como Robert Altman, Arthur Penn, Woody Allen não podem ser classificados como não hollywoodianos ou não industriais. Isso não implica, da mesma forma, que esses profissionais sempre estiveram de acordo com a política ou os encaminhamentos que os executivos de Hollywood adotaram ao longo do tempo. Portanto, é na tensão entre as concepções de criação do diretor e os princípios mercadológicos da indústria cinematográfica que podemos entender a situação de Robert Altman no início dos anos 1980.

4.1.1 A obra de Robert Altman e a crítica à sociedade americana

A questão sobre a autoria de um filme pode ser interpretada para além dos critérios estipulados pelos críticos franceses em sua política cinematográfica. Robert Self³⁰² sugere que as obras de Robert Altman são autorias, se adotadas as reflexões de Michel Foucault³⁰³ a respeito do que é um autor. Nesse contexto, segundo Self, a cinematografia de Altman acabou por se constituir como sinônimo de um modelo de cinema pautado na crítica aos valores americanos e em procedimentos de produção que extrapolavam os modelos hollywoodianos padronizados.

Assim como os movimentos sociais encontraram nos anos 1970 o espaço propício para o desenvolvimento de suas bases de discussão e argumentação a respeito dos valores e tradições americanas, Robert Altman também ocupou o espaço cinematográfico na época como meio para fazer suas reflexões e críticas a

³⁰² SELF, op. cit., p. 4.

³⁰³ Em ensaio conhecido, intitulado “O que é um autor”, Michel Foucault estabelece os critérios de conceituação autoral presentes nos diversos discursos sociais. Entre suas categorias de análise, o autor destaca a questão do “nome do autor”. Em um primeiro momento, este estaria identificado simplesmente como a denominação de alguém que está enunciando o discurso. Porém, Foucault percebe que existem nomes que passam a ser associados ao próprio movimento de circulação discursivo, ao ato de fundação de uma discursividade. Nesse sentido, o nome do autor deixa de se referir a um indivíduo apenas, e estabelece-se como uma função, ou seja, passa a denominar as formas como determinados discursos são produzidos e circulam em uma sociedade. Diz o autor: “a função autor é, portanto, característica do modo de existência de circulação e funcionamento de certos discursos no interior de uma sociedade”. FOUCAULT, Michel. O que é um autor? In: _____. **Estética**: literatura e pintura, música e cinema. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006. p. 264-298. p. 274.

respeito de sua sociedade, incluindo aqui, a própria indústria de Hollywood, em seus modelos homogêneos de produção.³⁰⁴

Nesse sentido, o *nome* de Robert Altman passou a ser associado a um modelo de cinema que divergia daquele praticado em maior escala na indústria. Segundo Self, tal modelo se refere à possibilidade de inclusão de outros discursos em seus filmes, que não eram tratados pela maior parte das obras realizadas na indústria de Hollywood. Em outras palavras, seus filmes traziam à tona questões que estavam fora do campo discursivo da indústria fílmica naquele momento. É esse o principal aspecto que permite compreender o diretor como um autor de obra: seu nome passa a denotar outro modelo narrativo que não o clássico tradicional hollywoodiano.

No que se refere aos aspectos econômicos e de produção, enfatizados pela “teoria do autor” francesa, dificilmente o diretor poderia ser incluído como *autor*, ainda mais em suas produções do início dos anos 1980, pois seus trabalhos pautavam-se em adaptações de textos dramaturgicos. O caráter autoral de Altman está além daqueles estipulados pelos críticos franceses e reside, de fato, *no que seus filmes dizem*, nos discursos que trazem à tona.

Nesse sentido, no contexto político dos anos 1970 e graças aos temas e às questões abordados em seus filmes, na época, Robert Altman provocava os grupos mais conservadores no país, questionando os argumentos de suas posturas e valores. Ao observarmos os principais filmes de sua carreira na década, podemos compreender o aspecto político que suas obras abordavam.

³⁰⁴ Duas formas de criação marcam a diferença do cinema realizado pelo diretor. A primeira diz respeito à utilização de diálogos sobrepostos. O modelo tradicional de produção hollywoodiana segue o princípio de que o diálogo deve ser estruturado de forma lógica e sequencial, em que uma personagem fala e, em seguida, outra. Nesse sentido, o uso do plano e contraplano são preferenciais para criar a sensação de diálogo entre duas ou mais personagens. No caso de Altman, várias falas e sons ambientes se misturam em uma mesma cena, ao que o diretor argumenta que, na vida real, é assim que funciona a audição. O segundo aspecto reside na utilização de técnicas de improviso sobre o roteiro original. Altman permitia que os atores alterassem os roteiros, bem como, utilizava-se de cenas consideradas como “ensaio”, baseadas no improviso, para a construção de seus filmes. Em *MASH* (1970), o diretor foi acusado pelo roteirista Ring Lardner de não ter filmado uma palavra do que havia escrito. Essa liberdade de criação transferida aos atores rendeu ao diretor uma boa fama entre os artistas de Hollywood. Mathew Modine comenta que, durante as filmagens de *O Exército Inútil*, o ator procurou Altman várias vezes para que ele lhe dirigisse em cena, ao que Altman, sempre fugidio, acabou por filmar sem instruí-lo sobre os procedimentos de interpretação e Modine se viu obrigado a fazer a cena como achava melhor. Ao final, Altman se aproximou do ator e disse-lhe: “Você viu, meu jovem, eu não queria ter essa conversa com você. Não é esse o meu trabalho. Eu pago você para atuar. Se eu estivesse interessado na minha interpretação eu poderia ter feito a cena.” Tradução livre de: “*You see, kid, I didn’t want to have that conversation with you. That’s not my job. I hired you to be an actor. If I was interested in my interpretation I would have played the part*”. ZUCKOFF, op. cit., p. 383.

Em *MASH* (1970) Altman questionava, de forma satírica, a participação dos Estados Unidos na Guerra do Vietnã, debochando da seriedade do exército americano. Em *Onde os homens são homens* (McCabe & Mrs. Miller, 1971), sua crítica se voltou para os valores puritanos defendidos na colonização do Oeste americano, a partir da narrativa da história de um homem que desejava abrir um prostíbulo em uma pequena cidade naquele contexto da história americana.

Em 1975, o projeto original dos estúdios *Paramount* com a realização de *Nashville*, era retratar cinematograficamente o universo da música *country*, muito popular nos Estados Unidos, como meio de divulgação da gravadora do grupo voltada para esse gênero musical. Altman fez um filme que, ao invés de divulgar o *country*, acabou por ridicularizar a cultura “caipira” do país.

Em *Cerimônia de Casamento* (*A Wedding*, 1979), atacou os valores tradicionais do matrimônio e da família patriarcal na sociedade americana. Com *Health* (1980), utilizou-se do contexto da eleição para representantes do conselho de saúde de uma pequena cidade americana, como metáfora das relações entre o Partido Republicano e o Democrata.

Esses exemplos explicam como o aumento de prestígio de Robert Altman entre críticos cinematográficos, bem como entre os demais artistas ligados à indústria fílmica, não foi acompanhado pelos executivos dos estúdios hollywoodianos e nem mesmo pelos segmentos mais conservadores da sociedade.

Para Fernando Mascarello, a análise sobre Hollywood no período que compreende o final dos anos 1960 e os anos 1970, não pode desconsiderar as questões econômicas que influenciaram os rumos da indústria naquele momento, e que acabaram por produzir mudanças estéticas, perceptíveis nos filmes da época³⁰⁵. Filmes como *Bonnie & Clyde, uma rajada de balas* (1967), de Arthur Penn, *O poderoso chefão* (1972), de Francis Ford Copolla, além dos filmes de Altman aqui referenciados, fizeram muito sucesso entre o público no final dos anos 1960 e início dos anos 1970. Era, portanto, um momento particular vivido entre as plateias, em que havia uma cultura cinematográfica diferenciada e, por consequência, um público igualmente diferenciado.

Nesse contexto existiu espaço para uma cinematografia mais crítica nos Estados Unidos até o ano de 1975, quando os valores tradicionais da cultura

³⁰⁵ “Para grande parte dos pesquisadores, é indispensável que se considere a determinação da forma fílmica (estética) pela nova passagem da indústria de entretenimento – a integração horizontal, ou seja, o econômico”. MASCARELLO, op. cit., p. 335.

americana puderam ser questionados ou relativizados em obras cinematográficas como aquelas realizadas por Altman no período.

Como desde meados da década os *blockbusters* passaram a atrair mais espectadores para os cinemas e, por consequência, ampliaram as margens de lucro da indústria cinematográfica, o espaço para os filmes de crítica política foi reduzido. Dessa forma, diretores que não atendiam às novas metas de arrecadação e cujas obras não favoreciam o desenvolvimento das outras redes de produtos ligadas a Hollywood, perderam força para jovens diretores, como Steven Spielberg e George Lucas, que atendiam as necessidades de mercado do momento, respeitando, dessa forma, os princípios motivadores de qualquer indústria.

Portanto, no início dos anos 1980, a “crise” diagnosticada pela crítica a qual Robert Altman enfrentava no início da década insere-se nas mudanças das políticas que se estruturavam na indústria fílmica e, como veremos, no país, naquele momento.

4.2 A Relação entre Hollywood e o Governo de Ronald Reagan no Início dos Anos 1980

Com a ascensão de Ronald Reagan à presidência dos Estados Unidos em 1981, uma série de políticas conservadoras atingiu diversos campos da sociedade e, também, a indústria cinematográfica. Se por um lado observamos que os serviços sociais destinados às comunidades negras e homossexuais sofreram uma redução, por meio dos cortes de orçamento público e da diminuição das redes de assistência, o que ocorreu em relação à indústria cinematográfica foi o movimento oposto.

Esse setor é o segundo maior na economia americana, atrás apenas da indústria bélica, graças ao forte mercado consumidor doméstico e à sua agressiva política de exportação. Os filmes americanos, nesse contexto, atendem tanto ao mercado interno quanto externo, na difusão de imagens que retratam, por vezes, valores e tradições da sociedade americana.³⁰⁶

³⁰⁶ Uma das estratégias utilizadas para o fortalecimento da indústria cinematográfica nos Estados Unidos, refere-se à política de concorrência no mercado interno, mais a atuação em bloco no mercado externo.

“‘Nossos filmes e programas de TV são recebidos hospitaleiramente por cidadãos do mundo inteiro’ – afirma Jack Valenti. Talvez. Mas não custa receber alguma ajuda de amigos nos altos escalões. O governo americano tem apoiado a indústria cinematográfica de várias maneiras, mas,

Nesse sentido, as políticas de favorecimento das grandes corporações priorizadas no governo Reagan foram também direcionadas para as indústrias ligadas a Hollywood. Não poderia ser diferente. Além da posição estratégica que desfrutava no cenário econômico, Hollywood tinha, a partir daquele momento, um de seus membros no comando o país. Entre as medidas que favoreciam mais diretamente o ramo cinematográfico, estava a redução de impostos e a mudança nas legislações que atendiam ao setor.³⁰⁷

Dessa forma, ao favorecer as indústrias hollywoodianas, Reagan sabia que, em contrapartida, fortalecia também a imagem favorável de sua posição como presidente, mediante a ampliação da produção de filmes que estivessem alinhados com os interesses de seu governo.

Sua trajetória pessoal como ator exemplificava o potencial político de Hollywood. Não por acaso, em sua campanha para governador da Califórnia, em 1966, Reagan afirmou que “política é como *show business*”³⁰⁸. Sua imagem como ator (ou seja, sua ação no campo da representação) tornava-se o principal atrativo para a construção de sua imagem política, à medida que transferia parte da sua popularidade para o campo político. Da mesma forma, em sua atuação como presidente, utilizava-se das técnicas de interpretação que aprendera ao longo de sua vida profissional³⁰⁹. Nesse caso, ocorre um “curto-circuito” das imagens públicas em

em particular, vencendo resistências às exportações de Hollywood nos grandes mercados. [...] As majors de Hollywood organizaram, então, um cartel de exportação, que operou como agente de exportação exclusivo para seus membros. Conhecida no início como Motion Picture Export Association (MPEA), a Motion Picture Association of America (MPAA) representa o cinema americano no cenário internacional. As organizações trabalham em colaboração com o Departamento de Estado e o Escritório do U.S. Trade Representative para monitorar barreiras comerciais”. MELEIRO, Alessandra (Org.). **Cinema no mundo: indústria, política e mercado**. Estados Unidos. São Paulo: Escrituras, 2007. v. IV. p. 39.

³⁰⁷ Samuel Rossi afirma que “em 1980, a política fiscal do governo do presidente Ronald Reagan, deu suporte aos homens de negócio (de Hollywood), através do corte nos impostos e mudanças na legislação para adequar a suas necessidades e, ao mesmo tempo, silenciou a voz de muitos ativistas de esquerda em Hollywood”. Tradução livre de: “*In the 1980s President Ronald Reagan’s fiscal policy supported these businessmen, through cutting their taxes and changing legislation to suit their needs, and at the same time, silenced the voice of Hollywood’s many left activists*”. ROSSI, op. cit., p. 26.

³⁰⁸ WILENTZ, op. cit., p. 127.

³⁰⁹ Reagan afirmou que em seu discurso que ficou conhecido como “O Império do mal”, ao se dirigir às lideranças religiosas conservadoras, usou de recursos da interpretação como ator, para atingir a plateia. O autor comenta que três líderes políticos influentes nos anos 1980 tiveram um passado profissional ligado à profissão de atores, a saber, Karol Wojtyla (o papa João Paulo II), Lech Walesa (líder sindical polonês) e Ronald Reagan, todos de tendências conservadoras. Cf. GADDIS, op. cit., p. 225.

torno de sua pessoa que dificultava a separação de seu trabalho como ator daquele enquanto político.³¹⁰

Hollywood não poderia deixar de se beneficiar do momento político propiciado pela presença de Reagan na presidência. Nesse sentido, ampliou as estratégias de expansão no mercado de entretenimento, priorizando os filmes que atraíssem um maior número de plateias, bem como possibilitassem a comercialização dos *merchandises* correlatos às histórias projetadas no écran.

Segundo Samuel Rossi, a presença de Reagan na presidência e sua relação com Hollywood não se limitou a medidas burocráticas ou econômicas, mas influenciou também no encaminhamento das produções cinematográficas durante seu mandato. Assim, o cinema passou a ocupar uma posição estratégica nos projetos políticos de Reagan.³¹¹

Em janeiro de 1983, o gabinete do presidente conseguiu a aprovação de sua Estratégia de Segurança Nacional (Directive 75) que, entre outras questões, direcionava o investimento no valor de “85 milhões de dólares de créditos em filmes, livros e propagandas, com objetivo de promover a democracia em geral”³¹². Dessa forma, os recursos públicos destinados à propaganda governamental encontrariam em Hollywood parte de sua clientela.

O incremento dos lucros da indústria fílmica entre os primeiros anos da administração Reagan foi da ordem de 2,8 bilhões de dólares em 1981, para 4 bilhões em 1984. Uma das explicações para esse aumento, além do favorecimento das políticas públicas implantadas na época, refere-se ao crescimento do público nas salas de cinema. Entre 1980 e 1984, mais de 50% das novas plateias era

³¹⁰ Acreditamos que o conceito de simulacro pensado por Jean Baudrillard expressa bem a forma como estamos interpretando a relação político-ator de Ronald Reagan. Segundo o autor, “De todas as maneiras há muito que um chefe de Estado – um qualquer – não é mais que o simulacro de si próprio e que só isso lhe dá o poder e a qualidade para governar. Ninguém daria o menor apoio, nem teria a menor devoção por uma pessoa *real*. É para o seu duplo, estando já morto, que vai a fidelidade”. BAUDRILLARD, Jean. **Simulacros e simulação**. Lisboa: Relógio D’Água, 1981. p. 37. Nesse sentido, há um duplo na pessoa de Reagan, reforçado ainda por sua imagem como ator. Imagem sobre imagem, portanto duplicada e dissociada do real, o próprio simulacro, segundo o crítico francês.

³¹¹ Nas palavras de Rossi: Considerando que a capacidade de um filme para encontrar público depende em parte de sua incorporação das tendências populares encontradas no seio da sociedade, é muito razoável esperar que as políticas populares e questões do mundo da política pudessem ser elas mesmas trabalhadas em produções de Hollywood. Tradução livre de: “*Considering that a movie’s ability to find audience depends in part on its incorporation of the popular trends found within society, it is very reasonable to expect that popular policies and issues in the world of politics may work themselves into Hollywood productions*”. Cf. ROSSI, op. cit., p. 6.

³¹² Cf. VIRILIO, op. cit., p. 94.

formada por crianças e adolescentes. Evidentemente as produções priorizariam histórias para esse público, com pouca formação cinematográfica.³¹³

Se esse público não poderia ser ignorado do ponto de vista econômico, tampouco seria do ponto de vista político e o cinema poderia contribuir no aspecto formativo dessas jovens audiências, priorizando temas que dialogassem igualmente com os interesses governamentais, já que uma parcela significativa de investimento público estava sendo dirigida à indústria.

Dessa forma, os estúdios de Hollywood se voltaram para a produção de filmes que permitissem uma nova leitura sobre a guerra (principal área industrial beneficiada pelo governo), privilegiando o tema do Vietnã, por meio da construção de uma nova imagem sobre o conflito, pautada na idealização da imagem do soldado ou veterano.

Como as audiências cinematográficas dos anos 1970 eram formadas em sua maioria por adultos, a temática da guerra, em especial do conflito ocorrido no Vietnã, foi representada em filmes cuja principal característica se pautava na crítica ao envolvimento dos Estados Unidos no conflito. Os filmes enfatizavam tanto os problemas da política externa, na qual os soldados eram envolvidos diretamente, como também nas questões domésticas retratando a dificuldade vivida pelos ex-combatentes quando de seu retorno ao país. Analisemos a ênfase temática de alguns títulos da época e que podem nos auxiliar nessa reflexão.

Um dos filmes mais referenciados sobre a guerra do Vietnã, produzidos na década de 1970, é *Corações e Mentos* (*Hearts and Minds*, 1974), documentário dirigido por Peter Davis e ganhador do prêmio Oscar em 1974³¹⁴. O filme é construído a partir de imagens reais, e retrata tanto a ação militar no Vietnã, quanto as reações contrárias à guerra nos Estados Unidos. Ao longo da narrativa, o diretor nos apresenta um exército formado por jovens que não sabem dizer por que se encontram em campo de batalha, e destaca, entre os ex-combatentes aqueles que foram mutilados em combate.

O “inimigo” vietnamita é representado pelo viés do sofrimento pessoal que a ação americana causava a famílias de civis. Uma das cenas mais chocantes no filme se refere a uma criança que sobrevivera a um ataque aéreo americano. Na mesma

³¹³ Cf. PRINCE, op. cit., p. 1; 5; MASCARELLO, op. cit., p. 347.

³¹⁴ CORAÇÕES e Mentos (*Hearts and Minds*). Direção: Peter Davis. USA: 112 min. BBS Production. English. Stereo. Distribuído no Brasil por Continental Classics, 1974. 1 DVD.

sequência, uma mãe corre com seu filho nos braços, cujas queimaduras no corpo expõem parte da pele da criança descolada de seu corpo. Em outra sequência, retrata um senhor vietnamita, cuja profissão é fazer os caixões que serão utilizados para enterrar seus compatriotas mortos em combate. Diante da câmera, o homem solicita ao diretor para “avisar” ao presidente Richard Nixon que seu povo não desistirá da resistência à ocupação, até a completa expulsão das tropas americanas.

Os veteranos são representados como pessoas cujas vidas foram mutiladas, da mesma forma que seus corpos. Depoimentos de membros das famílias dos soldados reforçam a ideia de que antes da guerra aqueles jovens eram pessoas que levavam uma vida cotidiana comum e que, diante das atrocidades da guerra, tiveram suas vidas alteradas de forma radical. O filme termina com uma sequência realizada em uma cidade americana, onde militantes contrários à participação do país na guerra realizam um protesto diante de uma parada militar que exaltava o conflito e a ação americana no Vietnã.

A imagem que se constrói sobre a ação militar dos Estados Unidos no Vietnã a partir da narrativa de *Corações e Mentos* é a dos equívocos que caracterizaram aquela ação bélica, bem como, as perdas humanas que atingiam tanto famílias americanas quanto vietnamitas.

Dois anos após a exibição do documentário de Davis, Martin Scorsese realizou o seu *Taxi Driver* (1976), filme, que retrata os problemas sociais e econômicos internos no país durante o período do conflito com o Vietnã. Robert DeNiro interpreta um veterano da guerra recém-chegado a Nova York que, diante das dificuldades de encontrar emprego e sofrendo de insônia, torna-se chofer de táxi. Em um de seus atendimentos, acaba conhecendo uma menina de 12 anos de idade (interpretada por Jodie Foster), a quem procura auxiliar, tirando-a da vida de prostituição que se encontrava. Ao mesmo tempo, sente-se atraído por uma jovem que trabalhava em um comitê eleitoral do candidato democrata à presidência da república. Ao longo da narrativa, Scorsese demonstra as contradições da sociedade americana, como a prostituição da menor de idade e enfatiza os problemas que atingiam aos ex-combatentes, inclusive do ponto de vista emocional, já que a personagem interpretada por DeNiro planeja assassinar um senador da república.

A mensagem do filme é pessimista e explora as contradições da sociedade americana na época, bem como, as questões que envolviam a dificuldade de reinserção dos ex-combatentes na sociedade americana quando de seu retorno.

Em 1979, Francis Ford Coppola lançou *Apocalypse Now*, filme que, diferentemente de Scorsese, pontua sua narrativa nos conflitos existentes dentro do Exército Americano, durante as operações do conflito em questão.

O filme narra a história de um capitão do exército americano (interpretado por Martin Sheen) em combate no Vietnã, que recebe a missão de enfrentar as selvas fechadas da região, e matar o coronel Kurtz (Marlon Brando), membro do exército americano. O alto comando militar julgava que a personagem vivida por Brando estava agindo por conta própria, desrespeitando as ordens enviadas pelo alto comando e, ainda, teria estabelecido um grupo de soldados no território do Camboja, sem a autorização ou conhecimento dos seus superiores. A ênfase dada por Coppola no filme reside no desequilíbrio emocional dos combatentes (a personagem de Sheen está alcoolizada e transtornada em Saigon) bem como, no desencontro de informações e ações do exército durante aquele conflito.

Os três filmes mencionados, apesar de abordarem aspectos diferentes em relação ao combate no Vietnã, carregam o traço comum da crítica a essa ação militar e suas consequências dramáticas, tanto para a sociedade americana da época, retratada pelos problemas enfrentados por suas personagens, quanto para a população vietnamita. Portanto, há uma inversão na imagem do herói da guerra, e na constituição de suas vítimas. Nesse contexto, entre 1975 e 1979, os filmes que retratavam o conflito corroboravam para uma visão negativa do exército, caracterizando o soldado americano como desequilibrado e vítima da política belicista do governo.

O filme *O Exército Inútil*, apesar de não retratar a guerra do Vietnã em si, apresenta também, em sua narrativa, um discurso antibélico, principalmente na caracterização das personagens dos sargentos enquanto soldados envolvidos diretamente no campo de batalha, como entre os moradores da caserna e os problemas sociais a eles relacionados.

Nesse sentido, a imagem sobre o conflito do Vietnã retratada nos filmes americanos ao longo dos anos 1970, ainda que tenha permitido bons resultados de bilheteria e crítica, não se adequava ao momento político do início dos anos 1980. Então, a partir de 1983, o que se viu foi o esforço em se recriar a imagem do soldado (ou veterano) de guerra, retratando-a de forma positiva, ao mesmo tempo em que o tema era inserido em narrativas de ação – com a exploração de efeitos especiais –, nas quais o conflito bélico passava a ser visto como uma grande

aventura. Dessa forma, as plateias infanto-juvenis teriam acesso às imagens da guerra sob uma nova perspectiva, a do soldado enquanto herói.

4.3 Novos Soldados para Novas Guerras: Hollywood no início dos anos 1980

A nova imagem sobre o soldado americano no Vietnã adquiriu força nas produções cinematográficas Hollywoodianas a partir do final do ano de 1983 e se estendeu até o final da década, sob saturação do tema.

Nos filmes que caracterizam o chamado “retorno ao Vietnã”, as histórias apresentam alguns pontos em comum, que podem servir de caracterização do subgênero³¹⁵. Em primeiro lugar, não se representavam as ações referentes ao início ou ao final do conflito, uma vez que o país abandonou as operações militares no Vietnã e não houve uma declaração formal de guerra da parte dos Estados Unidos. Essa estratégia tinha por objetivo eliminar a sensação de derrota entre os americanos, uma vez que a guerra não poderia ser considerada perdida, pois nem mesmo existiu oficialmente.

Nesse sentido, os filmes se passam *durante* a ação americana no Vietnã, sem apresentar as razões da presença dos soldados naquele território inimigo. Isso acabou por impor uma indefinição temporal nos filmes, pois as contradições inerentes ao conflito ou ao seu desenvolvimento eram suprimidas, fazendo-se apenas a referência ao espaço geográfico, o que, de certa forma, impossibilitava uma análise crítica por parte do espectador.

Geralmente as tramas se estruturam a partir da constatação de que um pelotão de soldados, ou apenas um deles, se encontrava perdido nas selvas e deveria ser salvo³¹⁶. Nesse momento surge o protagonista da história – um soldado, ou ex-combatente (como no caso de Rambo) – que deveria enfrentar os obstáculos

³¹⁵ A expressão “retomada do Vietnã” é utilizada por Douglas Kellner em suas duas obras analisadas nesse trabalho. Stephen Price argumenta que nos anos 1980, os filmes em que se inserem o conflito do Vietnã, são chamados pelo autor de [filmes da] “Nova Guerra Fria”. Ver: PRINCE, op. cit., p. 316-321.

³¹⁶ Rick Berg comenta que o termo “*losing*” utilizado nos filmes dos anos 1980 sobre o Vietnã poderia ter um significado duplo: o sentido da derrota na batalha ou ainda o sentido da perda de alguém ou grupo. Cf. BERG, Rick. *Losing Vietnam: covering the Cold War in an age of technology*. In: DITTMAR, Linda; MICHAUD, Gene. **From Hanoi to Hollywood**. The Vietnam War in American Film. New Brunswick: Rutgers University Press, 2000. p. 41-67. p. 42.

da selva, os soldados inimigos e completar a sua missão, sozinho³¹⁷. Na caracterização dessa personagem, alguns aspectos eram evidenciados.

O primeiro destaque era para a questão do corpo dos soldados em seu aspecto físico. O corpo do novo soldado hollywoodiano de meados dos anos 1980 era forte, no qual se destacavam seus músculos, representantes das garantias para enfrentar sozinho, grupos inimigos inteiros. Os atores que representavam essas personagens eram, por vezes, praticantes de fisiculturismo, como Arnold Schwarzenegger e Sylvester Stallone.

Suas características de personalidade também eram reforçadas pela determinação no cumprimento de suas ações e os possíveis desvios psíquicos causados pela guerra, eram ocultados, garantindo às personagens as possibilidades de cumprimento das missões que recebiam.

Finalmente, a definição do caráter das personagens também era objetivo: os americanos seriam retratados como vítimas da “maldade” do governo comunista e sua tentativa de vitória nos conflitos (caracterização do inimigo como o “império do mal”, conforme discurso de Reagan). Por sua vez, destacavam-se a coragem dos soldados em enfrentar as adversidades causadas pelos inimigos.

Dessa forma, aliando os valores decorrentes da força física, determinação e coragem em atingir os objetivos que lhes eram designados, os soldados americanos no Vietnã, nas produções cinematográficas dessa época, eram alçados à categoria de heróis de guerra, por superarem todas as dificuldades em realizar a missão.³¹⁸

Essas novas características iam ao encontro da imagem que Ronald Reagan atribuía a si mesmo. No início de seu governo, em 30 de março de 1981, o presidente sofreu um atentado. Em menos de um mês, Reagan estava reabilitado, no comando político do país e, em sessão no Congresso Nacional reunido para apresentar o programa econômico de seu governo, o presidente destacou sua rápida recuperação.

De uma forma teatral, antes de ler o discurso, no qual enfatizaria os cortes nos orçamentos de vários serviços públicos, entre outras medidas, Reagan retirou do bolso uma carta que dizia ter recebido de uma criança, quando ainda estava hospitalizado, e fez um comentário anedótico a respeito do pedido da menina para

³¹⁷ Kellner e Rossi destacam o fato das narrativas fílmicas desse tipo de produção sobre o Vietnã de meados dos anos 1980 retratarem a individualidade pregada pelo próprio governo Reagan e sua política de isolamento internacional. Cf. KELLNER, op. cit., p. 89; ROSSI, op. cit., p. 14.

³¹⁸ Cf. “O filme Rambo sintetiza dois ciclos: o do ‘retorno ao Vietnã’ e o outro que mostra um retorno no qual os veteranos deixam de ser desajustados, magoados e confusos para se transformarem em superguerreiros”. KELLNER, op. cit., p. 88.

que não aparecesse em público de pijamas. Em seguida agradeceu as orações recebidas e iniciou seu discurso oficial.³¹⁹

Esse fato é comentado por vários estudiosos do período referente ao seu governo. Ao ter sobrevivido a um atentado, já com uma idade avançada, Reagan associava a força de seu corpo com a força de seu governo. A exploração da ideia do corpo forte do presidente pode ser relacionada com o novo corpo do soldado retratado por Hollywood, o herói que enfrenta sozinho as adversidades para salvar seu país.

Ainda sobre a questão da nova imagem do soldado como herói, ela atendia a outro ensejo: a defesa de um discurso que pretendia a remasculinização da cultura americana. A forma como os veteranos de guerra eram retratados nos filmes dos anos 1970 destacava suas fraquezas físicas e psicológicas. Nesse sentido, as imagens cinematográficas desses veteranos entravam em choque com o caráter masculino tradicionalmente defendido na cultura americana. A nova imagem do soldado nos anos 1980 enfatizava sua força física e fazia apologia a sua coragem e força moral, reafirmando um modelo machista de corpo e comportamento.³²⁰

A imagem criada sobre os soldados e os veteranos da guerra do Vietnã no início da década reafirmava, então, valores conservadores e favorecia, em acordo com as crenças dos grupos militantes de direita, a reabilitação da superioridade bélica americana. Portanto, os filmes sobre a Guerra do Vietnã dos anos 1980, auxiliaram na justificativa dos investimentos destinados à indústria bélica, no nível do imaginário popular.

Dessa forma, a indústria cinematográfica dava a sua contribuição para a ampliação dos investimentos no setor bélico que, por sua vez, favorecia o setor cinematográfico na ampliação do segmento dos filmes sobre guerra, com a presentificação do tema na sociedade, na qual o governo Reagan figurava como o ponto de intersecção dos interesses das duas maiores corporações do país.³²¹

³¹⁹ Reagan era um grande comunicador, sabia como atingir uma plateia. Geralmente, em suas aparições públicas, iniciava contando algumas piadas e, a partir do momento que estabelecia a empatia do público, fazia seus discursos. A técnica era tão comum que permitiu a criação de um filme intitulado *Reagan's Stand Up* ou *As piadas de Reagan* que é comercializado pela fundação que leva seu nome.

³²⁰ Cf. KELLNER, op. cit., p. 88. "Os filmes do retorno ao Vietnã exibem uma tentativa de remasculinização em que se louva o comportamento masculino exacerbado, como reação aos ataques feministas e outros ao poder masculino".

³²¹ Essa relação tornou-se tão importante na política americana, que os ataques empreendidos pelo governo americano à cidade de Bagdá na Segunda Guerra do Golfo (de 2003 até o presente) foram transmitidos em tempo real e os canais exclusivos de jornalismo, como a CNN, mantinham suas câmeras em pontos estratégicos à espera de imagens do conflito.

É nesse contexto de releitura de um fato marcante da história recente dos Estados Unidos, sob novas perspectivas políticas, voltadas para a exaltação da nação e da ação das forças armadas americanas, que Ronald Reagan empreendeu sua política conservadora sobre o setor cinematográfico.

4.4 A Caserna é Aqui

Robert Altman comentou, em entrevista, que votava no Partido Democrata e não simpatizava com Ronald Reagan. A recíproca, provavelmente, seria verdadeira. Ronald Reagan era um homem conservador e não aceitava as mudanças ocorridas na sociedade americana ao longo dos anos 1970 no país. Robert Altman, por sua vez, defendia posturas mais liberais, como seus filmes demonstram, e entendia a década anterior como um momento positivo tanto nos aspectos políticos e seus desdobramentos com a ascensão dos movimentos sociais, quanto nas condições de trabalho que desfrutava em Hollywood naquele momento.³²²

Ambos construíram suas carreiras públicas na indústria cinematográfica e, entre os anos de 1959 e 1965, provavelmente teriam ouvido falar um do outro, dado o fato de terem sido contemporâneos de trabalho naquele momento³²³. Porém, no início dos anos 1980 eles estavam em posições opostas no que se referia aos caminhos políticos do país e à condução das políticas de produção da indústria cinematográfica.

O filme *O Exército Inútil* fora produzido em um momento em que um ciclo de filmes que abordavam o “retorno do Vietnã” estava se estruturando em Hollywood, porém, sua narrativa e as questões problematizadas na caserna, dialogam mais diretamente com a abordagem dada ao tema nos anos 1970 do que naquele início de década. As personagens instáveis envolvidas em torno de conflitos raciais e sexuais do filme de Altman aqui analisado referiam-se, especialmente, aos problemas políticos que o governo Reagan tentava ignorar, que propriamente sobre a Guerra do Vietnã.

³²² Uma curiosidade sobre o “liberalismo” de Altman reside no fato de o diretor ter sido um consumidor de cigarros de maconha durante toda a sua vida e ter sido um militante por sua liberalização nos Estados Unidos.

³²³ O ator-presidente fizera ainda algumas aparições em filme na década de 1980, mas seu trabalho junto aos estúdios se encerrou em 1965 e, no ano seguinte foi eleito governador do Estado da Califórnia, por dois mandatos consecutivos.

Nesse sentido, podemos dizer que o posicionamento político de Altman estava ainda vinculado à década que precedeu *O Exército Inútil*, o que nos permite uma leitura das transformações sociais vividas pelas comunidades negras e homossexuais na sociedade americana no início da nova década, dadas suas representações no filme.

Da mesma forma, a situação profissional do diretor dentro da indústria apontava para um momento em que seus filmes não apresentavam condições de responder aos interesses que se desenhavam desde meados dos anos 1970 e que, naquele momento, eram reforçados pelas relações entre o governo Reagan e Hollywood. Diante desse fato, os executivos da indústria não atribuíam mais os grandes orçamentos cinematográficos ao diretor.

Analisando *O Exército Inútil*, podemos perceber as mudanças ocorridas nas obras cinematográficas de Altman naqueles anos iniciais da década de 1980. Se seus filmes dos anos anteriores puderam contar com elencos cujo número de atores chegava a mais de quatro dezenas, no filme em questão, dadas as condições financeiras de produção, esse se limitou a um grupo de seis atores.

Em suas produções anteriores, Altman tinha à sua disposição orçamento suficiente para fazer várias locações e construir o número de cenários necessários para a produção de suas histórias. Em *O Exército Inútil*, o diretor teve de administrar as condições de filmagens em um único cenário, simplesmente.

Os filmes que o consagraram em Hollywood foram distribuídos em vários circuitos e salas de cinema tanto nos Estados Unidos quanto em outros mercados cinematográficos, como Europa e América Latina ao longo dos anos 1970. No filme de 1983, a distribuição se restringiu a mostras de cinema e a circuitos de filmes de artes.

Os roteiros que ele mesmo escrevera e realizara davam-lhe a possibilidade de dizer o que pensava, tanto no campo da composição da imagem, ou seja, no sentido estético do discurso cinematográfico, quanto por meio das falas das personagens que criava. No filme estudado nesse trabalho, Altman teve de restringir sua “fala” ao campo das imagens, ou seja, nas cenas de abertura e encerramento do filme, bem como em sua primeira sequência. As palavras que eram ditas por intermédio de Billy, Roger, Richie, Carlyle, Rooney e Cokes não lhe pertenciam de fato.

Dadas essas considerações, podemos concluir que o trabalho de Robert Altman em Hollywood não estava paralisado no início dos anos 1980, mas sim diminuto, em relação às produções que caracterizam seu histórico cinematográfico.

Estava menor, acuado pela própria indústria que o consagrara. Mas não poderia ser diferente.

Naquele momento de ampliação do conservadorismo na sociedade americana, com a ascensão de grupos que se uniram em torno da chamada Nova Direita e davam suporte ao gabinete presidencial de Ronald Reagan, os grupos que contestaram a sociedade americana nas décadas de 1960 e 1970 estavam em retração, acuados. O diretor era mais um na mesma posição.

Não estava “fora”, nem mesmo “demitido” ou “sem trabalho”, como alguns críticos chegaram a afirmar na época de *O Exército Inútil*. Altman estava enfrentando dificuldades de realizar suas obras, o que o obrigou a aceitar os trabalhos que lhe eram oferecidos, bem como, criar novas estratégias para manter-se ativo no meio cinematográfico.

No filme analisado, a performance realizada pelas personagens dos soldados policiais que abrem e encerram o filme, reforçam a imagem final da caserna que fora lacrada após os conflitos envolvendo Carlyle, Billy e Rooney. Tal imagem serve-nos de metáfora sobre os Estados Unidos naquele início de década durante a administração de Ronald Reagan: um país mais belicoso, fechado, que usava de sua estrutura administrativa para favorecer a ampliação de mercados de grandes corporações e, dessa forma, encerrava em si mesmo, as suas contradições.

CONCLUSÃO

Neste trabalho, procuramos contribuir com as reflexões a respeito da relação entre Cinema e História, partindo das possibilidades da abordagem de temas políticos e sociais sobre a sociedade americana do início dos anos 1980, tomando o filme *O Exército Inútil* como objeto de análise.

No que se refere às questões metodológicas envolvidas no trabalho, cabe destacar que o avanço dos estudos sobre cinema e política americanos no meio acadêmico brasileiro esbarra, ainda, na dificuldade de acesso às fontes históricas, materiais complementares de pesquisa e bibliografia, tanto em relação à sua disponibilização nos acervos nacionais, quanto às questões pertinentes à importação para o nosso país.

Nesse sentido, o desafio maior em nosso empreendimento diz respeito ao trabalho com as críticas cinematográficas da época. Os acervos das bibliotecas consultadas, bem como das bases de dados virtuais, permitiu-nos o estabelecimento de algumas questões comuns presentes no discurso crítico da época, em especial, o debate entre os modelos de cinema *autoral* e de *espetacularização*. Como procuramos enfatizar, essa discrepância reside muito mais na abordagem feita pelos críticos, do que efetivamente uma divisão industrial ou artística.

As críticas desempenharam um papel importante no trabalho, servindo-nos como fontes para o acesso à recepção fílmica na época. As análises empreendidas com base nesses materiais abriram caminhos para o aprofundamento de seu estudo, na continuidade de nossas investigações futuras. Acreditamos, entretanto, que um maior refinamento metodológico a respeito desses materiais pode sinalizar novas perspectivas de análise, além daquelas discutidas em nossa pesquisa.

Vale destacar, ainda, o cuidado necessário que o pesquisador deve ter quando da utilização de cópias de filmes americanos legendados, pois, por vezes, vários equívocos de tradução são cometidos e podem comprometer a interpretação do mesmo.

Nosso objetivo central era compreender quais as relações sociais e políticas que o filme de guerra no início dos anos 1980 nos possibilitava acessar, em especial no que se refere às ações do governo de Ronald Reagan.

As questões suscitadas pelo filme analisado emergiram a partir do processo inicial de análise e decoupage do filme em um processo que procurou articular a análise da linguagem cinematográfica e o discurso que a obra enuncia. Tal processo nos permitiu visualizar as questões que se encontravam implícitas à narrativa do filme e nesse trabalho analisadas. Portanto, mesmo ambientado diegeticamente nos anos 1960, *O Exército Inútil* mostrou-se relacionar com o universo político da época de sua realização.

Essa percepção se ampliou com o estudo das condições de produção e divulgação do filme. No início dos anos 1980, Robert Altman estava tendo dificuldades financeiras para produzir seus filmes, visto que executivos da indústria discordavam a respeito de seus métodos de produção, bem como dos resultados obtidos por seus últimos filmes. Essas divergências acabaram por afastar o diretor das grandes produções dos estúdios e se dedicar a projetos de orçamentos menores. É nesse contexto que, juntamente com o dramaturgo David Rabe, Robert Altman decide realizar *O Exército Inútil*, cujo título original *Streamers* se baseia no referido texto de mesmo nome.

Nesse sentido, conforme apresentamos na introdução do trabalho, as perspectivas de abordagem do filme histórico desenvolvidas por Pierre Sorlin, sobretudo em sua conceituação sobre o cinema enquanto uma “arma de guerra” durante a Guerra Fria, possibilitaram o entendimento das mudanças que vinham se operando em Hollywood naquele início da década de 1980 e suas relações com as políticas de caráter belicista implantadas pelo governo de Ronald Reagan.

A importância desse político na histórica americana reside tanto na ampliação do favorecimento às grandes corporações, mediante políticas de liberalização do mercado, quanto no que diz respeito ao recuo da participação do setor público federal nas questões sociais do país.

O que se verificou foi uma retomada de valores da tradição americana no discurso político do presidente, e o direcionamento a uma política belicista do ponto de vista das relações internacionais. Internamente, o movimento foi de retrocesso de direitos conquistados por grupos que mobilizaram suas lutas em torno das questões referentes a suas condições de vida nos Estados Unidos ao longo dos anos 1960 e 1970.

A análise do governo de Ronald Reagan abriu-nos perspectivas de continuidade desse estudo, em uma pesquisa de pós-doutorado, em que as políticas

que caracterizaram seu governo, em especial do ponto de vista do incremento bélico, permitiram perceber a importância que o cinema hollywoodiano adquiriu, do ponto de vista da aproximação com os interesses governamentais na época. Nosso período de estudo, nos permitiu investigar os dois primeiros anos do primeiro mandato da presidência de Reagan, e tais relações, nos pareceram mais presentes a partir de 1984, ano eleitoral em que disputava a reeleição.

Nesse sentido, conforme procuramos analisar, a relação entre a indústria bélica e o cinema hollywoodiano estava sendo mediada pelo gabinete de Reagan. A máquina de guerra americana foi colocada em ação, em toda a sua extensão, somente no final do ano de 1983 e se ampliou no subsequente. Da mesma forma, as mudanças na abordagem do tema do Vietnã na indústria hollywoodiana se efetivaram a partir de 1984 em uma relação que se intensificou ao longo da década. Entendemos, portanto, que nosso trabalho permitiu perceber o estabelecimento de contatos e reconfigurações políticas entre cinema e história nos Estados Unidos dos anos 1980 que merecem a continuidade de análise.

A metáfora atribuída ao título foi fundamental para nossa construção metodológica, tanto em seu significado original como na tradução para o português. *Streamers* refere-se aos paraquedas que não se abrem e conduzem à morte quem dele depende para sobreviver. Dessa forma, as tragédias ocorridas dentro da caserna, com a morte do recruta Billy e do sargento Rooney, cometidas por Carlyle, representam a violência e o destino trágico que muitos membros das comunidades negras e homossexuais viveram no início dos anos 1980.

No que se refere à presença da personagem assumidamente homossexual de Richie dentro do exército, esta nos conduziu à reflexão sobre a trajetória do movimento homossexual nos Estados Unidos desde os eventos que marcam o início de suas lutas, qual seja, a repressão policial a grupos de homossexuais frequentadores do bar *Stonewall Inn*, em Nova York, no ano de 1970. A atribuição da culpa pelos assassinatos cometidos por Carlyle à manifestação de Richie em dar vazão a seus desejos sexuais foi entendida como uma representação da homossexualidade como causa dos males da sociedade americana naquele início dos anos 1980.

As comunidades homossexuais que viveram a crise de saúde de seus membros acometidos pelo vírus HIV e o desenvolvimento da AIDS são, de certa forma, os *streamers* de um governo que ignorou os problemas relacionados a esse

fato, a partir da ampliação de políticas conservadoras, do ponto de vista dos serviços públicos prestados pelo Estado, como também, em seus aspectos morais. Como vimos, o uso político do corpo enquanto sinal de força e caráter moral, seja na imagem do presidente que resiste a uma tentativa de assassinato, seja naquela dos soldados retratados nos filmes do Vietnã a partir do período analisado, relegavam o corpo adoecido do homossexual à própria morte.

A prisão de Carlyle e sua trajetória na narrativa fílmica de *O Exército Inútil* nos possibilitaram estabelecer a relação entre a redução dos serviços sociais a que as comunidades negras tinham acesso durante os anos 1970 e, por consequência, a ampliação dos focos de violência dentro dessas comunidades. Tal contexto permitiu que políticos conservadores da Nova Direita advogassem em prol de uma maior repressão ao crime e, como resultado, o destino de muitos membros das comunidades foi o sistema carcerário do país. Esses fatos também corroboraram para a construção da situação das comunidades negras como semelhantes àquela do sentido do título do filme. Homens e mulheres em queda livre, em direção a um final trágico.

Nesse sentido, a caserna onde se desenrola a história de *O Exército Inútil* é o palco de conflitos e problemas sociais que encontravam ressonância na sociedade americana daquele período. Negros, homossexuais e o próprio diretor, formavam o “exército de inúteis” da caserna que havia se tornado o país durante o governo de Ronald Reagan.

Como podemos notar, a obra *O Exército Inútil* cumpriu seu papel em difundir o trabalho de Robert Altman e mantê-lo atuante na indústria cinematográfica hollywoodiana, naquele início de década, ainda que sob condições adversas.

Seu retorno aos projetos de maior orçamento em 1992, com o sucesso do filme *O Jogador (The Player)*, propiciou um novo momento em sua carreira, cujo reconhecimento por parte da indústria se deu em março de 2006, com a premiação da Academia Americana de Cinema, com o Oscar pelo conjunto de sua obra.

O desenvolvimento das medicações anti-retrovirais após 1985, possibilitou uma nova vida para os doentes de AIDS. O controle da epidemia, constatado a partir de 1985 e a intensificação das pesquisas científicas, permitiu aos soropositivos a possibilidade de retomar suas vidas e vivê-las dentro de uma grau maior de esperança e regularidade.

Finalmente, a eleição de Barack Obama para a presidência dos Estados Unidos em 2008 pode ser compreendido, a partir de sua representação para as comunidades negras dos Estados Unidos, como um momento político singular na sociedade.

Para esses *streamers*, no final das contas, o paraquedas se abriu.

REFERÊNCIAS

1 Fílmica

APOCALYPSE Now. (Apocalypse Now). Direção: Francis Ford Coppola. Produção: Francis Ford Coppola. Roteiro: Francis Ford Coppola e John Milius, baseado em romance de Joseph Conrad. Fotografia: Vittorio Storaro. Edição: Lisa Fruchtman, Gerald B. Greenberg, Richard Marks, Walter Murch e Randy Thom. Los Angeles: United Artists, 1979. 1 DVD (148 min). Color. Legendado.

CORAÇÕES e Mentes (Hearts and Minds). Direção: Peter Davis. Produção: Henry Lange e Bert Schneider; Roteiro: Peter Davis. Fotografia: Richard Pearce. Edição: Lynzee Klingman. USA: 112 min. BBS Production. English. Stereo. Distribuído no Brasil por Continental Classics, 1974. 1 DVD.

M*A*S*H*. Direção: Robert Altman. Produção: Ingo Preminger. Roteiro: Ring Lardner Jr., baseado em livro de Richard Hooker. Música: Mike Altman e Johnny Mandel. Fotografia: Harold E. Stine. Edição: Danford B. Greene. Los Angeles: 20th Century Fox / Aspen Productions / Ingo Preminger Productions, 1970. 1 DVD (120 min). color.

O EXÉRCITO Inútil (Streamers). Direção: Robert Altman. Produção: Robert Altman e Nick J. Mileti. Roteiro: David Rabe. Intérpretes: Matthew Modine, Michael Wirth, Mitchell Lichtenstein, David Alan Grier, Guy Boyd, George Dzundza. Los Angeles: Fox Filmes, 1983. 1 VHS (118 min), mono. color. english (sem legendas).

MOTORISTA de Taxi (Taxi Driver). Direção: Martin Scorsese. Produção: Julia Phillips e Michael Phillips. Roteiro: Paul Schrader. Fotografia: Michael Chapman. Edição: Marcia Lucas, Tom Rolf, Thelma Schoonmaker, Melvin Shapiro. Los Angeles: Columbia Pictures. 1976. 1 DVD (114 min).

2 Bibliográfica

AGAMBEN, Giorgio. **Estado de exceção**. São Paulo: Boitempo, 2004.

ALTMAN, Dennis. Sex: The New front line for gays politics. In: BLASIUS, Mark; PHELAN, Shane. **We are everywhere**: a historical sourcebook of gay and lesbian politics. New York: Routledge, 1997. p. 529-534.

AUMONT, Jaques. **As teorias dos cineastas**. Campinas: Papirus: 2004.

BAHIANA, Ana Maria. **A luz da lente**. Rio de Janeiro: Globo, 2001.

BAUDRILLARD, Jean. **Simulacros e simulação**. Lisboa: Relógio D'Água, 1981.

BENJAMIN, Walter. **Sobre arte, técnica, linguagem e política**. Lisboa: Relógio D'Água, 1992.

BERCOVITCH, Sacvan. **The american jeremiad**. Madison: University of Wisconsin Press, 1978.

BERG, Rick. Losing Vietnam: covering the Cold War in an age of technology. In: DITTMAR, Linda; MICHAUD, Gene. **From Hanoi to Hollywood**. The Vietnam War in American Film. New Brunswick: Rutgers University Press, 2000. p. 41-67.

BERGAN, Ronald. **Guia Ilustrado de Cinema**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2007.

BERKOWITZ, Richard; CALLEN, Michael. We know who we are: two gay men declare war on promiscuity. In: BLASIUS, Mark; PHELAN, Shane. **We are everywhere**: a historical sourcebook of gay and lesbian politics. New York: Routledge, 1997. p. 563-571.

BERNSTEIN, Matthew (Org.). **Controlling Hollywood**: Censorship and regulations in the Studio Era. New Brunswick, New Jersey: Rutgers University Press, 1999.

BORDWELL, David. O cinema clássico hollywoodiano: normas e princípios narrativos. In: RAMOS, Fernão Pessoa (Org.). **Teoria contemporânea do cinema**: documentários e narrativa ficcional. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2004. p. 277-301.

BRADEMAS, John. Escolaridade e política pública. In: BERLOWITZ, Leslie; DONOGHUE, Denis; MENAND, Louis. **A América em teoria**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1993. p. 184-200.

BURELLI, David; DALE, Charles. **Homosexuals and U.S. military policy**: current issues. Washington: Congressional Research Service, 2005.

CAPELATO, Maria Helena et al. **História e Cinema**. São Paulo: Alameda, 2007.

CHOMSKY, Noam. **O que o Tio Sam realmente quer**. Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 1999.

DELFANTI, Angelo (Org.). **As muitas vidas de Robert Altman**. São Paulo: Centro Cultural Banco do Brasil, jun. 2008. (Mostra de Cinema).

D'EMILLO, Jonh. **Making trouble**: essays on gay history, politics and university. New York: Routledge, 1992.

DENNENY, Michael. Gay politics: sixteen proposition. In: BLASIUS, Mark; PHELAN, Shane. **We are everywhere**: a historical sourcebook of gay and lesbian politics. New York: Routledge, 1997. p. 485-497.

DITTMAR, Linda; MICHAUD, Gene. **From Hanói to Hollywood**: the Vietnam war in american film. New Brunswick: Rutgers University Press, 1990.

FERRO, Marc. **Cinema e História**. São Paulo: Paz e Terra, 2010.

FINGUERUT, Ariel. Formação, crescimento e apogeu da direita cristã nos Estados Unidos. In: SILVA, Carlos Eduardo Lins (Org.). **Uma nação com alma de Igreja**. Religiosidade e políticas públicas nos EUA. São Paulo: Paz e Terra, 2009. p. 113-155.

FOUCAULT, Michel. **História da sexualidade**: a vontade de saber. Rio de Janeiro: Graal, 1988a. v. 1.

_____. **História da sexualidade**. O uso dos prazeres. Rio de Janeiro: Graal, 1988b. v. 2.

_____. Las Meninas. In: _____. **As palavras e as coisas**. São Paulo: Martins Fontes, 2002. p. 3-22.

_____. **O nascimento da clínica**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1994.

_____. O que é um autor? In: _____. **Estética**: literatura e pintura, música e cinema. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006. p. 264-298.

FURHAMMAR, Leif; ISAKSSON, Folke. **Cinema e política**. 2. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2003.

GADDIS, John Lewis. **A Guerra Fria**. Lisboa: Edições 70, 2005.

GERSTLE, Gary. **American crucible**. Race and nation in the twentieth century. Princeton: Princeton University Press, 2002.

GIBSON, James. **The perfect war**. Technowar in Vietnam. New York: Atlantic Monthly Press, 1986.

GLASSNER, Barry. **Cultura do medo**. São Paulo: Francis, 2003.

GREENWICH, Ellie. **Boys in the attic**. Letra e Execução. International Movie Database. Disponível em: <www.imdb.com>. Acesso em: 12 jun. 2007.

GRILO, João Mário. **A ordem no cinema**: vozes e palavras de ordem no estabelecimento do cinema em Hollywood. Lisboa: Relódio D'Água, 1997.

GROSSI, Solange de Almeida. **Short Cuts de Robert Altman**: atalhos para as formas de ilusão contemporâneas. 2007. 124 f. Dissertação (Mestrado em Letras) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2007.

HALL, Stuart. Que “negro” é esse na cultura negra? In: _____. **Da diáspora**: identidades e mediações culturais. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2006. p. 317-330.

ISSERMAN, Maurice; KAZIN, Michael. **America Diveded**. The civil war of the 1960. New York: Oxford University Press, 2000.

KELLNER, Douglas. **A cultura da mídia**. Estudos culturais: identidade e política entre o moderno e o pós-moderno. Bauru: EDUSC, 2001.

KELLNER, Douglas; RYAN, Michael. **Camera politica**: the politics and ideology of contemporary Hollywood film. Boomington, Indiana: Indiana University Press, 1988.

KEYSSAR, Helene. **Robert Altman's America**. New York: Oxford University Press, 1991.

KOLKER, Robert. **A cinema of loneliness**: Penn, Kubrick, Copolla, Scorsese, Altman. 3. ed. New York: Oxford University Press, 2000.

KRAMER, Larry. 1.112 and counting. In: BLASIUS, Mark; PHELAN, Shane. **We are everywhere**: a historical sourcebook of gay and lesbian politics. New York: Routledge, 1997. p. 578-586.

LIMERICK, Patricia. **The Legacy of conquest**. The unbroken past of American west. New York: Norton, 1987.

MANN, James. **The rebellion of Ronald Reagan**. A history of the end of the Cold War. New York: Penguin, 2009.

MASCARELLO, Fernando. Cinema holywoodiano contemporâneo. In: _____. (Org.). **História do cinema mundial**. Campinas: Papirus, 2006. p. 333-360.

MAY, Lary. **The Big Tomorrow**. Hollywood and the politics of the American Way. Chicago: University of Chicago Press, 2000.

MELANDRI, Pierre. **História dos Estados Unidos**. 2. ed. Lisboa: Edições 70, 2006.

MELEIRO, Alessandra (Org.). **Cinema no mundo**: indústria, política e mercado. Estados Unidos. São Paulo: Escrituras, 2007. v. IV.

MESSADIÉ, Gerald. **A crise do mito americano**. Réquiem para o Super-Homem. São Paulo: Ática, 1989.

MORETTIN, Eduardo. O cinema como fonte histórica na obra de Marc Ferro. In: CAPELATO, Maria Helena et al. **História e cinema**. São Paulo: Alameda, 2007. p. 39-64.

NABOKOV, Vladimir. **Lolita**. Rio de Janeiro: O Globo; São Paulo: Folha de S. Paulo, 2003.

NAPOLITANO, Marcos. A história depois do papel. In: PINSKY, Carla (Org.). **Fontes históricas**. 2. ed. São Paulo: Contexto, 2010. p. 235-289.

OXFORD UNIVERSITY. **Oxford Advanced Learner's Dictionary**. 7. ed. New York: Oxford University Press, 2005.

PAINTER, Nell. Relações raciais, história e política pública: os casos de fraude eleitoral no estado do Alabama em 1985. In: BERLOWITZ, Leslie; DONOGHUE, Denis; MENAND, Louis. **A América em teoria**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1993. p. 117-129.

PERSELL, Caroline; COOKSON, Peter. Internatos de elite ou a doença do poder. In: LINS, Daniel; WACQUANT, Loïc. (Orgs.). **Repensar os Estados Unidos**: por uma sociologia do superpoder. Campinas: Papirus, 2003. p. 89-130.

PINSKY, Carla (Org.). **Fontes históricas**. São Paulo: Contexto, 2010.

PIVEN, Francês F.; CLOWARD, Richard A. **The new class war**: Reagan's attack on the welfare state and its consequences. New York: Pantheon Books, 1982.

PLEKI, Gerard. **Robert Altman**. Barcelona: Editorial Lerna, 1987.

PRINCE, Stephen. **A new pot of gold**: Hollywood under the eletronic rainbow, 1980-1989. Los Angeles: University of California Press, 2002.

RABE, David. **The Vietnam Plays**: *Streamers* e *The Orphan*. New York: Grove Press, 1993. v. 2.

RAMOS, Alcides Freire. **O canibalismo dos fracos**. Cinema e História do Brasil. São Paulo: EDUSC, 2002.

RAMOS, Fernão (Org.). **Teoria contemporânea do cinema**: documentário e narrativa ficcional. São Paulo: Editora Senac, 2005.

REAGAN FOUNDATION. 1983. Disponível em: <www.reaganfoudation.com/speech/evil.html>. Acesso em: 23 jun. 2009.

RODRIGUES, Chris. **O cinema e a produção**. Rio de Janeiro: DP&A, 2002.

ROLLINS, Peter C. **Hollywood as historian: american film in a cultural context**. Lexington, Kentucky: University Press of Kentucky, 1998.

ROSENSTONE, Robert A. **A história nos filmes, os filmes na história**. São Paulo: Paz e Terra, 2010. 262p.

_____. **Revisioning History**. Film and the construction of a new past. Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1995.

ROSSI, Samuel. **Reagan, Rambo and the red dawn**. The impacts of Reagan's presidency on Hollywood of the 1980s. 2007. 112p. Dissertação (Mestrado em Artes e Ciências) - Universidade de Ohio, Columbus, 2007.

ROTELLO, Gabriel. **Comportamento sexual e AIDS: a cultura gay em transformação**. São Paulo: Summus, 1998.

SARTRE, Jean-Paul. **Entre quatro paredes**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2009.

SAXE-FERNÁNDEZ, John. Os fundamentos da “direitização” nos Estados Unidos. In: CUEVA, Augustin (Coord.). **Tempos conservadores**. São Paulo: Hucitec, 1989. p. 65-79.

SCHATZ, Thomas. **O gênio do sistema: A era dos estúdios em Hollywood**. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.

SEIDMAN, Steve. **Embattled Eros: sexual politics and ethics in contemporary America**. New York: Routledge, 1992.

SHORT, Kenneth R. M. (Org.). **Feature films as History**. Nashville, Tennessee: University of Tennessee Press, 1981.

SILVA, Carlos Eduardo. Do alto da colina: religião e política na história dos Estados Unidos. In: _____ (Org.). **Uma nação com alma de igreja**. Religiosidade e políticas públicas nos EUA. São Paulo: Paz e Terra, 2009. p. 69-112.

SOARES, Marcos. Estética e política em Robert Altman. **Revista NAU – Revista do Núcleo de Pesquisas em Comunicação do Audiovisual da Intercom**, São Paulo, v. 1, n. 1, p. 95-105, jan./jun. 2008.

SMITH, Gavin; JAMESON, Richard. The movie you saw is the movie we're going to make”. In: STERRIT, David. **Robert Altman: Interviews**. Jackson: University Press of Mississippi, 2000. p. 163-181.

STERRITT, David (Org.). **Robert Altman Interviews**. Jackson: University Press of Mississippi, 2000.

THE 101st Airborne. Disponível em: <http://www.ww2-airborne.us/18corps/101abn/101_overview.html>. Acesso em: 20 ago. 2009.

THOMPSON, David. **Altman on Altman**. London, UK: Faber & Faber. 2006.

VANOYE, Francis; GOLIOT-LÉTÉ, Anne. **Ensaio sobre análise fílmica**. Campinas: Papirus, 1994.

VIRILIO, Paul. **Guerra e cinema**. Logística da percepção. São Paulo: Boitempo, 2005.

WACQUANT, Loïc. **Punir os pobres**. A nova gestão da miséria nos Estados Unidos (A onda punitiva). Rio de Janeiro: Revan, 2003.

WAPSHOT, Nicholas. **Ronald Reagan and Margaret Thatcher: a political marriage**. New York: Sentinel, 2008.

WILENTZ, Sean. **The age of Reagan**. A history (1974-2008). New York: Harper Collins, 2008.

WOLLEN, Peter. Cinema e política. In: XAVIER, Ismail (Org.). **O cinema no século**. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

XAVIER, Ismail (Org.) **O cinema no século**. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

ZAVARZADEH, Mas'Ud. **Seeing films politically**. Nova Iorque: State University of New York Press, 1991.

ZIZEK, Slavoj O espectro da ideologia. In: _____. **Um mapa da ideologia**. Rio de Janeiro: Contraponto, 1996. p. 7-38.

ZUCKOFF, Mitchell. **Robert Altman: the oral biography**. New York: Alfred A. Knopf Press, 2010.

3 Artigos e Críticas Cinematográficas

ALTMAN, Robert. Dichiarazioni d'autori. **Cinema Nuovo**, Ano 32, n. 286, p. 27-31, Dic. 1983.

AMERICAN FILM: magazine of the film and television arts, Los Angeles, v. VIII, n. 4, Jan.-Feb. 1983.

ARAUJO, Inácio. Os destroços da América em filme de Altman. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, 08 ago. 1985. Caderno Ilustrada.

BIDEAU, Anne-Marie. Reviens Jimmy Dean, reviens. **Cinéma** Federation Française des Cine-cluibs, França, n. 292, Avr. 1983.

BOTTOMORE, Stephen. **Film History**, Teaneck, New Jersey, v. 10, n. 3/4, 1998.

BRAUN, Eric. Reviews. **Films**, London, v. 4, n. 4, p. 40, Apr. 1984.

CANBY, Vincent. Streamers adapted by Altman. **New York Times**, New York, Oct. 9, Sunday, 1983.

CHIESA, G. Europa che vende e Hollywood a basso budget. **Cineforum**: rivista mensili di cultura cinematografica. Venezia, Ano 23, n. 11, p.13-18, 1983.

CIMENT, Michel. Venise 1983. **Positif**: Revue de Cinema, n. 273, p. 48-50, nov. 1983.

COMBS, Richard. Desechos. In: PLECKI, Gerard. **Robert Altman**. Barcelona: Laertes, 1985. p. 215-231.

FORNARA, Bruno. L'Autore, va bene. Ma de chi época? **Cineforum**: rivista mensili de cultura cinematográfica, Ano 23, n. 9, p. 3-4, set. 1993.

HUNT, Ronald. Gay and Lesbian Politics. **PS: Political Science and Politics**, v. 25, n. 2, p. 220-224, jun. 1992. Disponível em: <<http://www.jstor.org/pss/419712>>. Acesso em: 24 mar. 2009.

JACOBSON, Harlan. The 21st. Ew York Film Festival. **Film Comment**, New York, v. 19, n. 6, p. 60-74, 1983.

LANE, Lynne. Robert Altman: o homem que sabe dizer não. **SET**: Revista de Cinema e Vídeo, São Paulo, Ano 11, n. 16, 1997.

LE ROUX, Hervé. Bidasses em Folie. **Cahiers du Cinéma**, Paris, n. 358, p. 50-51, 1984.

MARTINI, Emanuela. L'America della spettacolarità. **Cineforum**: rivista mensili de cultura cinematográfica, Ano 23, n. 9, p. 5-8, set. 1993.

NAVE, Bernard; TOURNÈS, André. Le Venise Festival. **Jeune Cinéma**, Paris, p. 35-38, 1983.

NAZARIO, Luiz. O Exército Inútil: Robert Altman. **Cadernos Apontamentos**, São Paulo, v. 104, p. 9-20, 1992.

PEREIRA, Edmar. Uma provocação ao raciocínio. Chocante. Filme de baixo custo, O Exército Inútil é obrigatório para quem gosta de pensar. **Jornal da Tarde**, São Paulo, 10 ago. 1985.

SELF, Robert. Robert Altman and the theory of autorship. **Cinema Journal**, Champaign, Illinois, v. 25, n. 1, p. 3-10, 1985.

SORLIN, Pierre. The cinema: the american weapon for the Cold War. **Film History: an International Journal**, New Jersey, v. 14, n. 3/4, p. 875-381, 2002.

TOUBIANA, Serge. Les monstrables. **Cahiers du Cinema**, n. 352, p. 8-13, Oct. 1983.

WALLENBERG, Christopher. After 30 years, a playwright's return to Vietnam. **The Boston Globe**, Boston, Nov. 2007. Disponível em: <www.boston.com>. Acesso em: 23 jan. 2008.

APÊNDICES

APÊNDICE A - Filmografia Cinematográfica de Robert Altman

A Prairie Home Companion (2006)

The Company (2003)

Gosford Park (2001)

Dr. T and the Women (2000)

Cookie's Fortune (1999)

The Gingerbread Man (1998)

Kansas City (1996)

Jazz'34 (1996)

Prêt-à-Porter (1994)

Short Cuts (1993)

The Player (1992)

Vincent and Theo (1990)

Beyond Therapy (1987)

Aria (1987)

- Segmento "Les Boréades"

Fool for Love (1985)

O.C. and Stiggs (1985)

Secret Honor (1984)

Streamers (1983)

Come Back to the Five and Dime, Jimmy Dean, Jimmy Dean (1982)

Popeye (1980)

Health (1980)

A Perfect Couple (1979)

Quintet (1979)

A Wedding (1978)

3 Women (1977)

Buffalo Bill and the Indians, or Sitting Bull's History Lesson (1976)

Nashville (1975)

California Split (1974)

Thieves Like Us (1974)

The Long Goodbye (1973)

Images (1972)

McCabe & Mrs. Miller (1971)

Brewster McCloud (1970)

*M*A*S*H* (1970)

That Cold Day in the Park (1969)

Countdown (1968)

The James Dean Story (1957)

The Delinquents (1957)

APÊNDICE B - Filmes de Robert Altman: Produção/ Roteiro/ Direção (por períodos)

PERÍODO	TÍTULOS / ANO	ROTEIRO	PRODUÇÃO
1. 1951-1956 Curtas - Propagandas	10 filmes: <ul style="list-style-type: none"> 9 documentários <i>The Magic Bond</i> – war movie (1956) 1 comédia 	Todos	nenhum
2. 1957*-1970 <i>The Delinquents</i> – <i>M*A*S*H</i> *Início carreira em Hollywood	99 filmes <ul style="list-style-type: none"> 4 longas metragens <i>The Delinquents</i> (1957) <i>Countdown</i> (1968) <i>That cold day in the park</i> (1969) <i>M*A*S*H</i> (1970) 93 - TV séries <i>Alfred Hitchcock Presents</i> (2 episódios: 1957-1958) - <i>Together</i> (1958) - <i>The Young One</i> (1957) 2 curtas metragens 	10 <i>The Delinquents</i>	12 <i>The Delinquents</i>
3. 1970- 1980 <i>M*A*S*H</i> – <i>Popeye</i>	16 filmes (incluído MASH novamente) <ul style="list-style-type: none"> 14 longas-metragens <i>M*A*S*H</i> (1970) <i>McMacabe & Mr Miller</i> (1971) <i>Images</i> (1972) <i>The long good bye</i> (1973) <i>California Split</i> (1974) <i>Nashville</i> (1975) <i>Buffalo Bill and the Indians</i> (1976) <i>3 Woman</i> (1977) <i>A Wedding</i> (1978) <i>Quintet</i> (1979) <i>A perfect Couple</i> (1979) <i>Healt H</i> (1980) <i>Popeye</i> (1980) 1 série tv 1 Saturday Night Live 	09 - <i>McMacabe & Mr Miler</i> - <i>Images</i> - <i>Bufalo Bill</i> - <i>3Woman</i> - <i>A Wedding</i> - <i>Quintet</i> - <i>A perfect Couple</i> - <i>Health</i>	12 - <i>California Split</i> - <i>Nashville</i> - <i>Buffalo Bill</i> - <i>3 Woman</i> - <i>A Wedding</i> - <i>Quintet</i> - <i>A perfect Couple</i> - <i>Healt H</i>
4. 1980-1992* <i>Popeye</i> – <i>The Player</i>	17 filmes (incluído POPEYE novamente) <ul style="list-style-type: none"> 9 longas metragens <i>Popeye</i> (1980) <i>Come Back to the Five and Dime, Jimmy Dean, Jimmy Dean</i> (1982) <i>Streamers</i> (1983) <i>Secret Honor</i> (1984) <i>O.C. and Stiggs</i> (1985) <i>Fool for Love</i> <i>Beyond Therapy</i> <i>Vincent and Theo</i> <i>The Player</i> 	2 filmes - <i>Beyond Therapy</i> - <i>Aria</i>	7 filmes - <i>Streamers</i> - <i>Secret Honor</i> - <i>O.C. and Stiggs</i> - <i>Rattlesnake in a Cooler</i> - <i>Basements</i> - <i>The Caine Mutiny Court-Martial</i>

<p>*Período de produção com baixos orçamentos.</p>	<ul style="list-style-type: none"> • 1 segmento <i>Aria</i> (1987) – “Les Boréades” • 6 filmes para TV <i>Precious Blood</i> <i>Rattlesnake in a Cooler</i> <i>The Laundromat</i> <i>Basements</i> <i>The Caine Mutiny Court-Martial</i> <i>Mc Teague</i> • 1 série de tv <i>Tanner 88</i> 		<p>- <i>Tanner 88</i></p>
<p>5. 1992-2006*</p> <p><i>The Player-</i> <i>A Prairie Home Companion</i></p> <p>*Período retorno aos grandes orçamentos.</p>	<p>15 filmes (incluído THE PLAYER novamente)</p> <ul style="list-style-type: none"> • 10 longas <i>The Player</i> (1992) <i>Short Cuts</i> (1993) <i>Prêt-à-Porter</i> (1994) <i>Jazz'34</i> (1996) <i>Kansas City</i> (1996) <i>The gingerbread Man</i> (1988) <i>Cookie's Fortune</i> (1999) <i>Dr T and the Woman</i> (1998) <i>Gosford Park</i> (2001) <i>The Company</i> (2003) <i>A Prairie Home Companion</i> (2006) • 5 filmes para TV <i>McTeague</i> (1992) <i>Black and Blue</i> (1993) <i>Gun</i> (1997) <i>Tanner on Tanner</i> (2004) 	<p>-<i>Short Cuts</i> (1993) -<i>Prêt-à-Porter</i> (1994) -<i>Kansas City</i> (1996) - <i>Gosford Park</i> (2001) - <i>The Real McTeague</i> -<i>McTeague</i></p>	<p>- <i>Prêt-à-Porter</i> (1994) - <i>Jazz'34</i> (1996) -<i>Kansas City</i> (1996) -<i>Gun</i> -<i>Cookie's Fortune</i> (1999) -<i>Dr T and the Woman</i> (1998) -<i>Gosford Park</i> (2001) -<i>The Company</i> (2003) -<i>Tanner on Tanner</i> (2004) -<i>A Prairie Home Companion</i> (2006)</p>

Fonte: Internet Movie Database: www.imdb.com (Acessos entre 01 e 22/06/2007)

APÊNDICE C - Discurso de Robert Altman de recebimento do Oscar Honorário pela Academia de Cinema e Ciências de Hollywood (2009)

Obrigado. Obrigado. Muito obrigado.

Eu tenho muito a dizer, mas eles estão contando o meu tempo. Eu quero agradecer a todos por isso, à Academia. Eu me sinto honrado e emocionado em aceitar este prêmio. Quando recebi a notícia, eu fui pego meio de surpresa. Eu sempre achei que esse tipo de prêmio significava que era o fim. E então percebi que estava ocupado com os ensaios de uma peça de teatro que estou fazendo em Londres, no momento. Estreou ontem à noite, a última peça de Arthur Miller, *Resurrection Blues*. Estava dando uma entrevista sobre o meu recém concluído filme, *A Última Noite*, que estreará no verão. E percebi que não é o fim. E, é claro, estava feliz e encantado em aceitar esse prêmio. Vejo como um gesto de aceitação a todos os meus filmes, porque, ao meu ver, fiz apenas um longo filme. E sei que alguns de vocês gostaram de partes dele e já de outras... Enfim, está tudo bem.

Gostaria de agradecer a todos os que trabalharam tão duro comigo em todos os meus filmes, os atores brilhantes, as equipes incríveis. Não posso mencionar todos, por isso irei nomear uma médica que tem cuidado de mim, Jody Kaplan. Então ela representa a todos que me apoiaram e fizeram isso ser possível.

Eu sempre disse que fazer um filme é como fazer um castelo na areia da praia. Você convida seus amigos, todos te acompanham e constroem essa linda estrutura, vários amigos juntos e pois você relaxa e observa a maré subir. Toma um *drink*, observa a maré subir e o oceano levar tudo. E aquele castelo de areia permanece na sua lembrança. Bom, eu construí uns quarenta destes, e nunca me cansei. Nenhum outro diretor se divertiu tanto quanto eu. Eu fui muito afortunado na minha carreira. Nunca tive que dirigir um filme que eu não tenha escolhido ou desenvolvido. Amo fazer filmes. Isso me rendeu a entrada ao mundo e à condição humana, e por isso eu serei sempre grato.

Finalmente eu gostaria de agradecer a minha família – vocês estão todos aí em cima, quase todos – por seu amor e apoio em todos esses anos. E o mais importante, eu gostaria de aplaudir a minha mulher, Kathryn Reed Altman, pois sem ela eu não estaria aqui hoje. Eu te amo Trixie. Obrigado.

Ah, e mais uma coisa. Estou aqui hoje, acho eu, sob algum tipo de falso pretexto e acredito que deva ser sincero com vocês. Dez, onze anos atrás, eu fiz um transplante de coração. Um transplante completo de coração. E creio que recebi o coração de uma jovem mulher de trinta e muitos anos, então, baseado nesse cálculo penso que talvez vocês tenham me oferecido esse prêmio cedo demais. Porque acredito ter ainda uns quarenta anos pela frente. E pretendo usá-los. Muito obrigado. Obrigado.

(DEFANTI, Angelo. op. cit., p. 26)